

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

AVRIL 1922

**Théophile Homolle**, de l'Institut. — **Léon Heuzey** (1831-1922).

**L. Réau**. — Un type d'art Pompadour : « l'Offrande du cœur ».

**P. Jamot**. — Sur les frères Le Nain (2<sup>e</sup> article).

**Marcel Aubert**. — Trois « rescapés » de Reims.

**Jacques de Coussange**. — **Stephan Sinding** (1846-1922).

**Henriette Pascal**. — Un « Primitif » français à Saint-Vulfran d'Abbeville.

## Trois gravures hors texte :

*L'Offrande du cœur*, statuette en terre cuite par Falconet (coll. de M. F. de Mély) : héliotypie Marotte.

*Famille de paysans*, par Louis Le Nain (Musée du Louvre) : héliotypie Marotte.

*Tête d'ange*, pierre, école rémoise, XIII<sup>e</sup> siècle : photogravure.

20 illustrations dans le texte.

64<sup>e</sup> Année. 726<sup>e</sup> Livraison.

5<sup>e</sup> Période. Tome V.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

## PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. . . . . 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4<sup>o</sup> carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. LÉON BONNAT, Membre de l'Institut ;  
Comte M. de CAMONDO, Membre de la Commission des Musées Nationaux,  
Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;  
Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;  
R. KœCHLIN, Président de la Société des Amis du Louvre ;  
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;  
André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées Nationaux, Professeur au Collège de France ;  
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées Nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;  
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;  
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

## ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

## PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. . . . . 120 fr. | ÉTRANGER. . . . . 140 fr.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la

## CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale tous les quinze jours les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur les prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

## ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL<sup>D</sup> SAINT-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER  
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50



## LÉON HEUZEY

(1831-1922)



MÉDAILLON DE LÉON HEUZEY  
PAR CHAPLAIN

Depuis l'année 1919, pour ménager sa gorge qu'il avait toujours eue délicate, Léon Heuzey avait dû se confiner dans sa maison et son jardin d'Auteuil, puis dans sa chambre. Cette retraite, qui fut adoucie par les soins de la plus vigilante tendresse et la fidélité de quelques intimes, n'arrêta pas un jour son ardeur laborieuse. Sa pensée ayant gardé jusqu'à la dernière heure toute sa force, sa clarté, sa fraîcheur même ; sa plume, toute sa ferme élégance, ce nonagénaire privilégié, exquis de sagesse et de grâce, sur qui les années semblaient n'avoir point de prise, continua sans une

défaillance de tenir sa place parmi les serviteurs actifs de la science, et si effectivement que sa disparition y a fait un vide partout ressenti, comme si elle était encore prématurée. Combien grand celui qu'elle laisse dans les affections dont la reconnaissance et l'admiration avaient autour de lui formé les liens !

La *Gazette des Beaux-Arts* n'eut point en lui un collaborateur assidu ; la nature de ses recherches et le caractère de ses écrits le portèrent de bonne heure vers des publications plus strictement scientifiques : *Revue archéologique*, *Monuments grecs*, *Revue d'assyriologie*, *Journal des Savants*, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions* ; mais on se souvient qu'il a donné ici, en 1875, entre autres articles, une de ses plus pénétrantes et gracieuses



études sur les figurines grecques de terre cuite, un des sujets où s'est exercée le plus délicieusement sa subtile sagacité. Encore moins saurait-on oublier ce qu'il a fait pour l'art comme explorateur, comme historien et professeur, comme conservateur des collections nationales, comme patron, conseiller et collaborateur de la « grande œuvre archéologique française » de Tello.

Ce n'est pas ici le lieu des confidences de l'amitié, qui seraient d'ailleurs retenues par le respect de la réserve dont notre maître entourait les témoignages et l'expression de ses sentiments intimes. Il a pourtant lui-même, dans une *Notice sur la vie et les travaux d'Albert Dumont*, dans les touchantes pages qu'il a consacrées à la mémoire du compagnon de toute sa vie, Honoré Daumet, montré qu'on peut, fût-ce en de sévères recueils, mêler publiquement à l'hommage et aux appréciations du savant le souvenir, l'émotion et les larmes de l'ami.

L'amitié n'est pas seulement une des parures et comme un des parfums de la vie de Léon Heuzey ; elle fut aussi une de ses forces. A toutes les étapes de sa carrière, dans toutes les grandes œuvres qu'il a entreprises et accomplies, suscitées ou soutenues, on trouve associés à lui par la douceur des sympathies, par la communauté du dévouement dans la recherche de la vérité et l'effort pour le bien public, des hommes de grand talent et de grand cœur, dont les noms sont et demeureront attachés au sien : Daumet, Perrot, Dumont, Chapu, Chaplain, Jacquet, Dieulafoy, Sarzec, le colonel Gaston Cros, Pottier, Thureau-Dangin, Pierre Paris. Toutes les générations de l'École d'Athènes, qui fut toujours pour lui l'objet d'une prédilection aussi simple qu'agissante, aiment, respectent, admirent en lui l'ancien, le patron, le maître, le modèle auquel on voudrait ressembler.

La sensibilité sympathique, qui était le charme d'une nature séduisante et généreuse, est aussi le secret de l'acuité d'intuition esthétique et psychologique qui a permis à Léon Heuzey d'atteindre jusqu'à l'âme antique à travers le décor d'un bas-relief ou d'un vase peint, sous l'attitude ou le costume d'une figure. Ne la point rappeler tout d'abord, au moins par une allusion, n'eût pas semblé seulement ingratitude à ceux qui en ont goûté la douceur ; ce serait dans l'analyse de son talent et l'appréciation de son œuvre une grave omission et une véritable erreur de critique.

\*  
\* \*

Léon Heuzey fut nommé membre de l'École française d'Athènes par arrêté du 1<sup>er</sup> décembre 1854, le jour même où il entrait dans sa vingt-quatrième année. Ce qu'avaient été ses études à Rouen d'abord, sa ville natale, puis à Paris, au lycée Charlemagne et surtout à l'École Normale,



nous en pouvons juger par le rapport de la Commission d'examen. Le savant Guigniaut louait chez le candidat des qualités qu'il n'avait « trouvées encore au même degré chez aucun de ses devanciers » et se plaisait à présager, à reconnaître déjà en lui « l'homme de science ».

Une photographie, prise en 1858 sur le balcon de l'École d'Athènes, nous montre Heuzey au milieu de ses camarades. Mince, bien pris en sa taille, élégant en sa mise, il se tient, lui l'ancien, au second plan, dans une attitude pensive, réservée, presque timide ; il a l'œil clair et doux, mais le regard droit, la lèvre décidée, le menton et le front volontaires. Ce délicat et ce modeste compte, en effet, deux campagnes déjà, et des plus rudes, dans deux régions des plus inexplorées et des moins accessibles de la Grèce, le mont Olympe (1855-56) et l'Acarnanie (1856-57).

Il les avait choisies lui-même, par amour, semble-t-il, de la difficulté vaincue, par goût d'historien pour les mystères des origines et les problèmes complexes de l'ethnographie, de l'évolution des croyances et des institutions. Là sont nés, en effet, les mythes et la poésie de la Grèce primitive, sa religion, ses dieux eux-mêmes ; par là ont passé, se chassant les unes les autres, ou se stratifiant, se juxtaposant ou se mêlant, les races les plus diverses, depuis les Thraces, les Pélasges et les Hellènes, jusqu'aux envahisseurs Goths, Serbes, et Bulgares, aux nomades Koutzo-Vlaques, aux conquérants Normands, Vénitiens et aux oppresseurs Turcs. Qu'il se soit posé le problème dans toute son étendue, c'est ce que démontre le sous-titre du volume dans lequel il a rendu compte de son double voyage : *L'Olympe et l'Acarnanie, exploration de ces deux régions, avec l'étude de leurs antiquités, de leurs populations anciennes et modernes, de leur géographie et de leur histoire*. Ce qui surprend, ce n'est pas l'audace du programme, si commune aux jeunes gens, c'est la sûre et large préparation sur laquelle il s'appuie : une éducation classique telle qu'on en recevait en ce temps-là et qui était chez le jeune voyageur exceptionnellement raffinée ; une possession parfaite de la littérature antique ; l'étude des sources byzantines, des légendes et des poésies médiévales, des chansons klephtiques et du folk-lore ; la connaissance de la langue romaine, qui lui ouvrit avec les indigènes des relations directes et confiantes ; une information historique qui ne néglige aucune époque, ne dédaigne aucune population, les plus primitives étant celles qui prêtent aux comparaisons avec le plus lointain passé.

Des excursions en Grèce, notamment dans le Péloponèse, l'étude des monuments d'Athènes, l'avaient instruit sur la nature et l'emploi des matériaux, les procédés de la construction antique, les transformations du style. Il ajoutait à ces connaissances la pratique des levés et du dessin.

Une résistance physique bien entraînée par l'exercice, une ferme volonté,



une ténacité aussi souple qu'obstinée, le rendaient capable de triompher des obstacles, qu'ils vinssent de la nature ou des hommes, qu'il fallût les affronter ou les tourner par patience et ingéniosité.

M<sup>lle</sup> Sophie Tricoupis me racontait un jour l'impression, au premier abord inexplicable, qu'elle avait éprouvée en visitant pour la première fois l'Acarnanie. « Je n'avais jamais vu ces lieux », me disait-elle, « et cependant je croyais les reconnaître, les revoir. Je me souvins à la réflexion d'avoir lu le livre de M. Heuzey. » Combien y a-t-il de descriptions dont on pourrait faire pareil éloge ? Celles de M. Heuzey sont frappantes, en effet, d'exactitude, de variété, de relief et de couleur. Elles sont d'un écrivain que ne préoccupe jamais la prétention d'écrire, qui songe uniquement à être vrai, précis et fuit tout vain ornement. Élégant, il l'est par la grâce et la clarté de son esprit, mais avec la concision et la sévérité de la science. Son style se modèle sur la pensée, comme la draperie sur les statues antiques.

L'historien se révèle à chaque page, soit qu'il explique par la structure géographique la route séculaire des migrations ethniques, soit que, par une observation attentive du terrain, il retrouve les sites et les noms des villes disparues, ou qu'il suive pas à pas la marche des armées et les péripéties des batailles décisives ; soit qu'il remonte jusqu'aux plus anciennes origines des populations primitives, ou qu'au contraire il retrouve chez les habitants du Valtos ou du Xéroméros des coutumes, des manières de parler et d'agir qui évoquent le souvenir d'Ulysse, de Pénélope ou de Télémaque. Il étudie *de visu* l'organisation de la famille et de la propriété, le régime économique et administratif : il observe tout, sait tout voir et décrit tout avec la précision d'un professionnel.

L'archéologue trouvait moins son compte en des régions souvent dévastées et restées longtemps hors du courant de la culture. Cependant des relevés de ruines, des dessins, des descriptions d'enceintes fortifiées, des observations sur l'usage et les formes primitives de la voûte en Grèce, enfin et surtout la découverte de deux monuments de premier ordre, le tombeau peint de Pydna, la résidence royale de Palatitza, décelaient déjà le coup d'œil d'un antiquaire-né.

Si j'ai insisté sur un livre de début, c'est qu'on y trouve non point seulement en germe, mais déjà en belle et riche floraison, les qualités essentielles de Léon Heuzey. Je ne crains pas de dire que ce premier livre est en son genre un chef-d'œuvre. N'eût-il fait d'ailleurs que préparer et désigner son auteur à la mission de Macédoine, une des œuvres maîtresses de Léon Heuzey, qu'il mériterait une attention particulière.

Du sommet de l'Olympe l'explorateur tomba dans une classe du lycée de Lyon ; il y eut un succès d'autorité et de charme que son élève Widor se



plaisait à lui rappeler; mais il y portait la nostalgie de l'Orient et le regret des découvertes inachevées.

La mission de Macédoine abrégée le temps d'épreuve du professeur malgré lui; sur la recommandation de Léon Renier et de M<sup>me</sup> Cornu, l'empereur Napoléon III, qui écrivait alors son *Histoire de Jules César*, le chargea d'aller



L'EXALTATION DE LA FLEUR

BAS-RELIEF ARCHAÏQUE GREC EN MARBRE, TROUVÉ A PHARSALE

(Musée du Louvre.)

étudier sur le terrain la bataille de Philippes, comme lui-même avait fait, pour son propre compte, de celles de Pydna et d'Actium. On lui adjoignit, pour les levés topographiques, le garde du génie Laloy, et pour dessiner les profils des montagnes, les larges horizons des plaines et leurs accidents caractéristiques, l'architecte Daumet, grand prix d'architecture, avec qui il avait lié amitié, en 1858, à l'École française d'Athènes. Les planches de la mission de Macédoine et les dessins donnés à l'Institut par M<sup>me</sup> Daumet



montrent avec quelle habileté — à défaut de la photographie, encore peu appliquée et peu pratique — il maniait la chambre claire et savait ajouter à sa précision le sentiment de l'artiste. On conçoit aisément ce que pouvait faire avec de tels concours l'explorateur de l'Olympe et de l'Acarnanie. Dans la région de Drama, dans la vallée sauvage de l'Érigon (Czerna Riéka), dans la plaine historique de l'Énipée, il renouvela si bien les données géographiques, que des cartographes étrangers n'hésitèrent pas à s'appropriier ses découvertes avec une précipitation qu'ils payèrent de plus d'une erreur.

A côté de sa tâche officielle et, en quelque sorte, militaire, le missionnaire avait demandé qu'on accordât une place à l'archéologie ; il espérait beaucoup des ruines de Palatitza ; il comptait faire dans la Thrace, la Macédoine, l'Illyrie, la Thessalie et l'Épire une récolte archéologique bien plus abondante que dans les régions montagneuses, pauvres et arriérées, de sa première exploration. Près de 250 inscriptions, des chrysobulles et autres actes byzantins copiés dans les couvents des Météores, quelques statues, des bas-reliefs, lui ont suggéré sur les croyances, les institutions, les mœurs et l'art, des remarques très neuves qu'il consigna dans des mémoires particuliers, et qu'il fonda ensuite dans la *Mission de Macédoine* (1862-1874), digne d'être mise en parallèle avec la *Mission de Phénicie*.

Quatre découvertes de premier ordre suffiraient à illustrer son auteur : les tombeaux, décorés de peinture et meublés de lits funéraires, qu'il débaya près de Pydna et de Palatitza, et dont son compagnon Daumet fit de parfaits relevés ; la « villa royale » de Palatitza, dont ils restituèrent ensemble le plan, la date, la destination et l'histoire ; enfin, la tête de femme voilée découverte à Apollonie d'Épire et le bas-relief auquel il donna et qui a gardé le titre d'*Exaltation de la fleur*. Il a inspiré à Léon Heuzey de séduisantes pages qui le mirent tout de suite hors de pair parmi les archéologues et les écrivains d'art. On sait tout ce qu'il discerna de symbolisme profond et gracieux dans ces figures, où il pensa reconnaître la déesse de la vie et de la mort, la mère de Douleur et sa fille Coré ; ce qu'il souleva aussi de contradictions dans le camp des réalistes. C'est le cas de rappeler ici les réflexions si mesurées dans lesquelles il a spirituellement résumé le fond de sa prudente et subtile pensée. Il s'interdisait de rien trancher par des solutions absolues. « Peut-être, » disait-il, « la même indécision (qui nous trouble) a-t-elle existé souvent pour les anciens eux-mêmes et ne se sont-ils pas donné autant de peine que nous pour en sortir. » Il devait rencontrer souvent sur sa route le même problème délicat d'exégèse ; il ne consentit jamais à rabaisser au rang de simples et bourgeoises mortelles les images à l'origine desquelles il apercevait des croyances religieuses et des traditions funéraires ; il resta toujours le dévot des Grandes Déesses. Qu'il ait eu tort ou raison, on regretterait



qu'il ne les eût pas adorées, tant il a su mettre dans son culte de réserve et de charme.

\*  
\* \* \*

Tout en préparant la publication des beaux résultats de ses voyages, le jeune missionnaire cherchait dans le haut enseignement un emploi qui lui assurât le séjour de Paris, indispensable à ses études, et qui répondit aux tendances de son esprit. La chaire d'histoire et d'antiquités étant, en 1863, devenue vacante à l'École des Beaux-Arts, il eut la joie de l'obtenir ; le choix ne fut pas moins heureux pour l'École, tant il était l'homme de la place.

Léon Heuzey n'eut jamais le goût de la parole publique ; très défiant de lui-même, très exigeant sur la pureté du langage, il en redoutait les hasards ; mais il aimait l'enseignement qui éprouve les idées du maître et en fait profiter la jeunesse. Enseigner les antiquités à des artistes, c'était, pour un archéologue passionné d'art, réaliser tout son rêve.

Sa leçon inaugurale du 12 mai frappe par les mêmes qualités qui avaient fait la supériorité de l'explorateur : art, scrupule, étendue de la préparation, originalité de la conception, effort réfléchi pour satisfaire aux conditions de la tâche assumée, souplesse ingénieuse pour s'y adapter.

L'histoire et l'archéologie ne jouissaient pas, en ce temps-là, rue Bonaparte, d'une vive et unanime faveur ; il en fallut d'abord démontrer l'utilité, pour ne pas dire l'innocuité. Cependant, les maîtres d'autrefois, depuis les Grecs et les Romains jusqu'à nos contemporains eux-mêmes, ne pensaient pas que la connaissance des faits, des hommes et des monuments anciens pût gêner la spontanéité de leur imagination, ni la liberté de leur main.

Fort de leurs exemples, le professeur sut présenter à son jeune auditoire un tableau concis et animé des faits essentiels de l'histoire ancienne, leur en communiquer l'intelligence et l'émotion ; il décrivait les types des peuples, les institutions, les mœurs, montrait les hommes au naturel, dans les actes de la vie civile, domestique ou religieuse, les entourait, pour mieux pénétrer dans leurs sentiments intimes, de tous les objets familiers par lesquels ceux-ci se traduisent, il s'attachait surtout à celui qui est le plus personnel et, par conséquent, le plus expressif : le costume.

Une erreur capitale régnait dans les ateliers et aux théâtres sur le costume antique, que l'on s'imaginait, à l'image du nôtre, taillé et cousu ; M. Heuzey établit que le principe chez les anciens, comme chez les peuples restés encore aujourd'hui fidèles aux usages primitifs, est l'ajustement drapé de la pièce d'étoffe rectangulaire, telle qu'elle sort du métier. Cet ajustement, qui s'adapte au corps humain avec une souplesse infiniment variée, participe de la vie, répercute avec les gestes les mouvements mêmes de la passion.



Pour imposer cette idée nouvelle, il la rendit sensible aux yeux en inaugurant à l'École des Beaux-Arts les séances de costume drapé sur le modèle vivant. C'était merveille de voir tour à tour l'Égyptien, l'Assyrien, le Grec et le Romain apparaître dans leur vêtement, avec leur caractère, semblables aux images qu'ils nous ont transmises d'eux-mêmes, mais plus réels encore, étant dégagés du schématisme rigide des œuvres archaïques ou des conventions nécessaires de la sculpture et de la peinture. La forme et la dimension des étoffes, leur couleur, leur soutien et leur apprêt, étaient autant de problèmes préalables ; avec une délicatesse singulière de l'œil et du toucher, dans ses visites aux Expositions universelles où aux bazars de l'Orient, M. Heuzey sut reconstituer la garde-robe de Sésostris, d'Athéna, ou d'une femme de Tanagra. Mais que dire du goût, de la souplesse de doigté avec lesquels l'étoffe était posée, rabattue, chiffonnée, ondulée, plissée, pour rendre ou la majesté ou l'élégance raffinée du modèle antique ? A voir courir la main légère, dans la chute d'une draperie, plus d'une « première » des grands faiseurs eût été jalouse. Tous ceux qui ont assisté, fût-ce il y a très longtemps, à ces séances, gardent en leurs yeux le spectacle de l'habilleur prestigieux, de l'auditoire enthousiaste d'élèves, d'artistes, de lettrés ; dans leurs oreilles, les applaudissements qui s'échappaient des lèvres et des mains.

Si le public eût été plus largement admis, si le livre que l'on réclamait avec une impatiente curiosité avait paru, peut-être les accoutrements prétendus antiques, qui irritent encore trop souvent les regards, auraient-ils enfin disparu ; à coup sûr, les amis de M. Heuzey n'auraient pas éprouvé le chagrin de voir ses idées pillées par des étrangers qui se gardaient de citer l'inventeur. Pour lui, supérieur aux disputes de priorité, il poursuivait sans relâche la perfection et se jugeait assez vengé par les essais malencontreux de restitution qu'on eut ailleurs l'imprudence de tenter à son exemple. Il se borna à donner un exposé théorique du principe de la draperie antique, dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1893). Il ne devait publier que plus tard quelques chapitres isolés de l'histoire du costume dans la *Revue de l'art ancien et moderne* et les *Monuments et Mémoires de la fondation Piot*.

\*  
\* \*

L'une des joies du voyage de Macédoine avait été pour son auteur d'enrichir le Louvre d'une cinquantaine de morceaux antiques. Ce n'était pas le somptueux butin dont un Newton a rempli le British Museum ; mais notre salle de la sculpture grecque gagnait deux sculptures de premier ordre : la tête mélancolique d'Apollonie, les exquises et énigmatiques figures de Pharsale ; elle voyait entrer des pièces d'architecture du iv<sup>e</sup> siècle, les ordres



dorique et ionique du palais, le lit funéraire du tombeau, de Palatitza.

M. Heuzey suivit de près au Louvre le don impérial qui y avait marqué sa place. Il fut en 1870 nommé conservateur-adjoint au département des antiquités grecques et romaines. La guerre, puis la Commune troublèrent tragiquement ses débuts ; il participa à l'ensevelissement de la *Vénus de Milo* ; il vit brûler la bibliothèque du Louvre et menacer d'incendie nos collections nationales ; mais, la crise passée, il put, dans une carrière de cinquante années, en suivre et hâter les progrès, et s'honora d'être l'auteur de magnifiques accroissements dans le domaine des antiquités orientales. Attaché passionnément au Louvre, comme à un symbole de l'art, de la science et de la patrie, il borna ses ambitions à le bien servir.

Le premier devoir d'un conservateur de musée est de le rendre utile au progrès des études et à l'éducation du public. L'art de présenter, de grouper les objets avec méthode et goût est par soi-même une leçon ; l'arrangement des salles de la céramique, des antiquités de la Chaldée, de la Perse, de la Susiane, qui est l'œuvre d'Heuzey et celle de son plus cher collaborateur, M. Edmond Pottier, peut être cité en modèle. Un bon catalogue doit à la fois répondre aux exigences des savants par la précision, la sûreté, l'étendue des informations, aux curiosités moins exigeantes des étudiants et des personnes cultivées par la largeur, le caractère synthétique, et la clarté d'exposés dégagés de tous les éléments superflus. Ce doit être, à propos des objets systématiquement groupés en séries, une histoire résumée des origines et de l'évolution des industries et des arts, de leurs relations réciproques, des influences exercées par les événements politiques, le régime économique et social, les rapports internationaux. Dans cet esprit fut composé le *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre* (1882). « Le nombre presque infini et le caractère souvent indécis des statuettes d'argile m'ont déterminé », écrivait l'auteur à l'administrateur des musées nationaux, « à multiplier les notices qui expliquent les classifications ou résument les caractères de chaque série. Cette méthode a l'avantage de tracer pour les visiteurs de nos collections comme une histoire de la plastique ancienne par les petites images de terre cuite. » Le *Catalogue des antiquités chaldéennes* (1902) s'inspire du même principe, et M. Pottier, avec toute sa libre personnalité, a pris son maître pour modèle dans son *Catalogue des vases antiques de terre cuite* (1896-1906) qui a le même caractère « à la fois populaire et scientifique ». Ainsi prévalut le système des catalogues raisonnés.

Ce n'est pas sans réflexion que le conservateur porta ses préférences sur les figurines, et il laissa sans regret en d'autres mains ce qu'on appelle la « grande sculpture ». Les figurines de terre cuite se répartissent sur tous les temps, depuis les plus primitives périodes de la civilisation ; elles se rencon-



trent partout autour de la Méditerranée et dans le proche Orient, peuplent les nécropoles et les sanctuaires, représentent tous les êtres, depuis les plus beaux et les plus divins jusqu'aux plus difformes et aux plus bas ; par leur bon marché, elles pénètrent dans les couches populaires ; grâce à leur légèreté, elles se transportent aisément aux plus lointaines distances. Cette infinie variété les rend particulièrement propres à l'étude des origines de l'art, à celle des influences réciproques et alternantes des peuples méditerranéens, ce que M. Heuzey a appelé ingénieusement l'*action en retour*. Rien ne convenait mieux à la profondeur de son sens historique, à l'acuité de son coup d'œil, à sa mémoire des formes. Le moment était d'ailleurs propice, lorsque se multipliaient dans le musée les arrivages des figurines d'Égypte, de Babylone, de Chaldée, d'Assyrie, de Phénicie, de Chypre et de Rhodes.

C'est un enchantement, sous la conduite d'un pareil guide, de suivre la migration mystérieuse des divinités qui accompagnent l'Égyptien dans son tombeau, des personnages variés qui l'entourent pour le servir, du mort lui-même élevé presque à la dignité divine, et de les reconnaître sous les formes indéfinies des statuettes funéraires placées dans les sépultures helléniques. Héritières de traditions et de croyances mal définies elles-mêmes, où le divin et l'humain se confondent, les figurines de la Grèce, même lorsque, au iv<sup>e</sup> siècle, elles se rapprochent le plus de ce que l'on appelle quelquefois des figures « de genre », nous laissent hésiter entre le ciel et la terre, entre le réalisme et l'idéal. M. Heuzey était trop avisé pour tomber dans les erreurs de l'école symbolique, mais il était trop délicat psychologue pour ne pas chercher les raisons de « cette irrémédiable indécision », trop subtil observateur et interprète des plus imperceptibles nuances, trop fin connaisseur de la poésie, et par elle de l'âme grecque, pour ne pas saisir les fils à demi-rompus des liens qui rattachent à Déméter ou à Coré jusqu'aux jeunes Tanagréennes. Soit qu'elles cueillent des fleurs, qu'elles s'enveloppent rêveuses et la tête penchée dans un long voile, ou qu'elles semblent s'amuser à quelque jeu, l'une portant l'autre, il trouve à point nommé dans les légendes des incidents qui expliquent la pose ; dans les textes, des justifications imprévues et tentantes. Même quand on doute, on reste sous le charme et l'on souhaite d'avoir tort de douter. Avec l'*Exaltation de la fleur*, les *Recherches sur les cueilleuses de fleurs et joueuses d'osselets*, sur les *Figures de femmes voilées*, sur un *Groupe de Praxitèle d'après les figurines de terre cuite* (cet article fut donné ici-même en 1875) comptent parmi les plus exquis spécimens de la manière de l'archéologue et de l'écrivain.

C'est en 1877 que M. de Sarzec, vice-consul de France à Bassorah, fit à Tello ses premières fouilles ; en 1878 qu'il communiqua à M. Waddington, ministre de l'Instruction publique, les pièces qu'il en avait pu rapporter.



M. Heuzey, à qui elles furent soumises, a raconté l'impression que fit sur lui, entre autres, l'ongle ciselé d'une statue en diorite. Ce fut, dit spirituellement M. Pottier, comme « la pépite d'or pour le prospecteur ». Il se porta garant de la valeur des découvertes déjà faites et de celles que promettait le site. Dès lors il était décidé, avec une fermeté inébranlable, à aider le hardi et génial fouilleur de toute son influence, à obtenir pour lui une mission officielle, à acquérir pour le Louvre sa collection. Il ne fallut pas moins de deux ans (1880-1882) pour triompher des hésitations et des hostilités. Certains savants dépréciaient les statues qui avaient décelé à des yeux perspicaces un art nouveau et des siècles d'une civilisation inconnue ; elles n'étaient pour eux que vulgaires productions de province. D'autres discutaient le prix : le simple remboursement des avances du fouilleur ! Combien de millions coûterait aujourd'hui ce trésor archéologique ? De quels combats pourtant, de quels prodiges de diplomatie fut achetée la victoire ! Elle fut scellée par la création du département des antiquités orientales, destiné à recevoir et organiser cet ensemble incomparable ; par le décret qui le réunit à la conservation de la céramique et le confia à M. Heuzey (1881) ; par le vote d'une allocation destinée aux fouilles de Tello (1882), que Sarzec avait déjà reprises à ses risques et périls. On se scandalisa en certain lieu que l'Orient ne fût pas remis aux mains d'un professionnel : ceux qui critiquaient la nomination d'un helléniste oubliaient les droits qu'il s'était acquis par la sagacité courageuse dont il venait de faire preuve, par l'enrichissement que lui devaient nos collections ; ils n'avaient pas pris garde non plus, sans doute, que cet helléniste avait dès ses débuts embrassé dans sa synthèse historique le monde ancien tout entier, qu'il ne comprenait pas la Grèce sans l'Égypte, l'Assyrie, la Babylonie, qu'il était habitué à chercher et trouver là l'origine des types et des procédés artistiques.

Tout le monde allait bientôt se convaincre de l'excellence du choix, par l'énergie, la patience, l'habileté avec lesquelles le nouveau conservateur, durant trente années, assura la continuation des travaux, soutenant de son amitié, de ses conseils, de son autorité l'initiateur des fouilles, qui ne lâcha la pioche que terrassé par la fièvre (1900), trouvant à cette heure critique, pour le remplacer, dans notre armée d'Afrique, l'officier intelligent, curieux, enthousiaste, apte à la direction des ouvriers arabes par la pratique du commandement et l'usage de leur langue, aux travaux de fouilles par le coup d'œil topographique et l'art des levés de plans : le capitaine Cros. Et ce n'était là qu'une partie de la tâche du conservateur, chef véritable de la mission ; assurer sans interruption le vote des crédits, dont tous les ministres n'appréciaient pas également l'importance ; négocier et réaliser la coopération des Affaires étrangères, de l'Instruction publique et de la Guerre ne suffisait



pas encore. Il fallait, à Constantinople, cultiver l'amitié, soutenir le bon vouloir d'Hamdy-bey, affermir le concours, parfois vacillant, de l'ambassade, s'appuyer sur l'entrain agissant du commandant Berger, convaincre par eux le sultan, chaque fois que se renouvelait le partage convenu des antiquités. Qui n'a pas eu la confiance et le spectacle de ces négociations toujours pendantes ne se peut imaginer ce qu'il y fut dépensé de tenace diplomatie. C'est au cours d'un de ces voyages que M. Heuzey fut atteint loin des siens par la grande douleur de sa vie, la mort de son unique fils.

L'œuvre archéologique n'est pas moins surprenante. Soit qu'il s'agisse de guider de ses avis les explorateurs de Tello sur un terrain que le conseiller n'a jamais vu et ne connaît que par des plans et des comptes rendus ; soit qu'il faille interpréter les monuments découverts, les classer chronologiquement, avant même que le déchiffrement des inscriptions ait été établi par les efforts des Oppert, des Amiaud, des Thureau-Dangin, l'archéologue, par une sorte de divination, ou plutôt par une rigueur de méthode impeccable, par l'habitude de regarder de si près et de pénétrer si avant que rien ne lui échappe et qu'il n'abandonne rien au hasard, par celle aussi de ne laisser rien intervenir entre les monuments et lui, va droit au but et il l'atteint presque toujours. Il agit avec les monuments comme Fustel de Coulanges avec les textes, sans rien demander aux commentaires d'autrui ; il les presse si fortement qu'il les force à parler.

Peut-on citer plus probant exemple de la valeur de la méthode et de ses résultats que la découverte et l'interprétation du décor héraldique qu'il a aperçu sous la gangue du vase d'argent d'Entéména, qu'il a dégagé lui-même par le travail patient du ciseau sans le déparer d'une éraflure, qu'il a dénommé et classé à sa date dans la série des rois ; que la reconstitution définitive, après trois épreuves successives, de la fameuse *Stèle des Vautours*, dont il a retrouvé les pièces éparses au Louvre et jusqu'au British Museum ; que l'établissement, par la seule comparaison du style des œuvres plastiques, d'une chronologie relative que les philologues n'ont eu qu'à préciser par le calcul rigoureux des années.

Nous ne saurions analyser ici, ni même résumer, les mémoires dans lesquels ont été abordés, sans retard et sans trêve depuis 1882, les problèmes à mesure qu'ils se présentaient, et par lesquels se préparait soit l'œuvre magnifique des *Découvertes de Chaldée*, soit le recueil des *Origines orientales*. Ce qu'on nous donne, ce n'est pas une simple description des monuments, mais la résurrection véritable d'un art, d'une société et d'un empire ; c'est la conquête de trois millénaires sur les temps tenus pour préhistoriques. Rien ne justifie mieux l'exergue qu'inscrivit Chaplain au revers du médaillon de son ami : *Antiquitas rediviva*.



Il manquerait quelque chose au portrait de cet archéologue, si l'on ne rappelait comment il montra par deux fois la perspicacité et la vaillance de son esprit critique : d'une part, il ferma obstinément le Louvre, seul parmi les musées des deux mondes, aux terres cuites dites d'Asie-Mineure ; et, d'autre part, il l'ouvrit aux statues presque universellement contestées ou condamnées du Cerro de los Santos avec une hardiesse qui fut récompensée par l'apparition de la *Dame d'Elché*. Il n'est pas moins méritoire de démontrer la vérité que de dénoncer l'erreur.

En 1910 avaient pris fin les fouilles auxquelles avait renoncé après six ans (1903-1909) le capitaine Cros, désireux d'être rendu tout entier à ses devoirs militaires ; le grand ouvrage des *Découvertes de Chaldée*, commencé en 1884, était très avancé ; le compte rendu des campagnes de 1903 à 1909 était sous presse ; trois livraisons des *Origines orientales* avaient paru. Léon Heuzey pensa que l'heure des luttes étant passée, le moment était venu pour lui de consacrer tous ses loisirs à l'achèvement paisible de ses publications. Il pouvait être assuré de laisser au Louvre le souvenir d'un des plus grands conservateurs qui l'ait servi et honoré.

\*  
\* \*

Lorsqu'il demanda à être relevé de ses fonctions, il ne cédait ni à la fatigue de l'âge, qu'il ignorait, ni au désir du repos qu'il ne concevait que dans le travail ; il se retira, « le cœur tranquille » ; pour laisser libre carrière « à ses compagnons de travail, ses amis, ses chers collègues des Antiquités orientales », Pottier, Thureau-Dangin, « sachant », disait-il avec sa modestie coutumière, « ce que l'œuvre commune gagnerait entre leurs mains ». Il souhaitait seulement qu'un titre consacraît la mémoire de ses services, lui épargnât l'amertume d'une brusque



VASE EN ARGENT DU ROI ENTÉMÉNA  
CHALDÉE, VERS 3000 AV. J.-C.

(Musée du Louvre.)



rupture avec son cher Louvre, lui conservât, pour la poursuite de ses études, la jouissance de son cabinet. Ce fut une des joies de la fonction qui m'avait fait, par les hasards de la carrière, le supérieur hiérarchique de mon maître, d'avoir pu contenter son désir : il fut nommé directeur honoraire des musées nationaux.

Il continua donc à monter les cent degrés de l'escalier du Louvre, à fréquenter son cabinet où rien ne fut changé, les salles des antiquités acquises par ses soins et rangées de ses mains ; il reprit sa place et sa plume devant la table où il avait écrit tant de pages fines et profondes.

La publication des *Découvertes de Chaldée* fut achevée en 1912, monument élevé en l'honneur de Sarzec, « l'initiateur des fouilles », par le plus désintéressé des collaborateurs. Concurrément commençait, en 1910, par les soins de la même amitié, le récit des explorations du capitaine Cros.

Trente ans avaient passé depuis que les premières antiquités de Tello étaient entrées au Louvre et que le département des antiquités orientales avait été confié à celui à qui, après leur inventeur, elles étaient dues. Cette longue période de fécond et glorieux labeur provoqua de la part des savants du monde entier, des collègues, des disciples et des amis un élan unanime d'admiration et de sympathie. Ceux qui ont assisté, le 5 novembre 1911, à la célébration de cet anniversaire, ceux qui ont entendu le maître répondre à cet hommage par des remerciements d'une émouvante simplicité, n'omettant presque que son rôle dans la part qu'il faisait à chacun, ne peuvent oublier la grandeur et la beauté de cette scène dans le cadre intime de la famille.

Et le travail continua ; le journal du capitaine Cros acheva de paraître dans l'année où éclata la grande guerre (1910-1914). Ni les angoisses du grand-père qui avait au front trois petits-fils et à qui la guerre en ravit un quatrième, ni les douleurs du patriote inébranlé dans sa confiance, mais pleurant sur les ruines du pays et les hécatombes de la jeunesse, ne troublèrent ni n'arrêtèrent sa production.

Trop sage pour ne pas prévoir le terme inévitable des années de grâce que lui accordait la nature, il se préoccupa de rassembler ses œuvres éparses et de mettre aux inachevées la dernière main. « Je veux », disait-il, « je veux lier ma gerbe », formule imagée qui dans sa bouche semble comme un suprême hommage aux Grandes et Bonnes Déesses, objet de sa prédilection archéologique, et qui était au vrai l'affirmation ferme et consciente du désir de perfection dont il n'avait cessé de s'inspirer.

Rien ne lui tenait plus à cœur que les *Origines orientales*, dont le titre rappelle le principe directeur de toute son œuvre archéologique ; il s'était plu à y grouper depuis 1891 tous les articles consacrés par lui, « de près ou de loin, à la grande entreprise française de Tello ». Il signait les derniers bons à



tirer à l'heure tragique où, devant Vimy, Cros, « le vaillant explorateur, le soldat héroïque, après s'être exposé plus d'une fois pour les intérêts de la science française, venait de donner sa vie pour la France ! » La poignante préface, où s'exhale la douleur du savant et de l'ami, est datée de juillet 1915.

Les souvenirs lointains remontent à l'esprit et au cœur avec un charme croissant à mesure que s'écoulent les années ; ceux de la Macédoine et de la Thessalie le hantaient avec une particulière attirance ; l'expédition de Salonique vint encore les aviver, en lançant nos soldats sur les routes qu'il avait jalonnées, dans les défilés qu'il avait reconnus. Que de fois, durant les étés où le hasard d'une villégiature nous fit voisins de campagne sur les riants coteaux d'Orgeval, j'eus l'occasion d'admirer sa surprenante mémoire et l'alerte jeunesse de son esprit ! Tantôt il désignait d'un sûr coup d'œil les positions à occuper, dénonçait le danger des régions dont il connaissait les embûches ; il revoyait vraiment les lieux parcourus autrefois ! Tantôt il racontait avec humour les incidents du voyage, les conversations de l'étape ; on eût dit qu'il entendait la voix de ses interlocuteurs, qu'il respirait le parfum des rosiers sous lesquels il avait bu le café de l'hospitalité. A cette évocation du passé nous devons les pages de son journal de 1858 qu'il donna à la *Revue de Paris* (1919) et la copie complète qu'il en a préparée. Mainte observation garde encore, après soixante années, une savoureuse actualité.

Autre retour aux impressions, autre emprunt aux notes de voyage fut la publication, dans le volume jubilaire de l'Association des Études grecques (1920) d'un jugement synodal provenant du monastère de la Panaghia des Grandes Portes. Il avait fait, en 1860, dans les archives de Météores une riche récolte de documents byzantins ; d'autres voyageurs avaient passé derrière lui qui l'avaient devancé comme éditeurs : une pièce leur avait échappé, mais des meilleures ; il l'a commentée en historien et en philologue.

Restait la série des leçons sur le costume antique et la collection des photographies que le maître multipliait sans contenter jamais son goût difficile. La *Revue de l'art ancien et moderne*, qui avait, en 1897, obtenu de lui deux articles sur la toge romaine, lui demanda, en pendant, la chlamyde grecque. Enfin, artistes et amateurs voyaient s'accomplir bien partiellement encore, mais excellemment, le vœu tant de fois exprimé ! Puis, ce fut un autre bonheur : ce même recueil et les *Monuments et Mémoires de la fondation Piot* furent autorisés à se partager, l'an dernier, deux chapitres essentiels du costume féminin : le péplos et le chiton. Là-dessus, l'éditeur Champion fit savoir à l'auteur qu'il réunirait volontiers en un volume les articles isolés qui avaient paru et les chapitres qui pourraient y être ajoutés. Ce fut merveille de voir, à la veille même de la quatre-vingt-dixième année, une ardeur toute juvénile se réveiller ;



un autre aurait pu se contenter d'ouvrir ses cartons et d'envoyer à l'imprimeur telles quelles les notes du cours tant de fois professé. M. Heuzey relut les textes, revit les monuments, corrigea, compléta, choisit. Aidé de l'admirable compagne de sa vie, qui s'était faite son secrétaire, il put annoncer joyeusement aux siens qu'il venait d'écrire le mot « fin ». Il arrêta avec son éditeur tous les détails de la publication, format, justification, caractères, illustrations en et hors texte ; il y mit le soin minutieux qu'il apportait en toutes choses ; il pressa l'imprimeur, il reçut ses épreuves. Il en corrigeait, le soir de sa dernière nuit. Il mourut, peut-on dire, la plume à la main, en face des œuvres grecques qui avaient enchanté sa vie, avec la certitude que le livre où il avait mis tant de lui-même, de l'ingéniosité et de l'originalité de sa pensée, de la finesse de son goût, de son affection pour la jeunesse, continuerait après lui de servir les intérêts de l'art et de la vérité.

Ayant toujours aimé la perfection des œuvres achevées, il ne laissait rien en suspens. Sa gerbe était liée ; il n'en est guère d'aussi belles, et dont les épis drus et serrés soient aussi lourds de fécondes semences.

THÉOPHILE HOMOLLE



REVERS  
DU MÉDAILLON DE LÉON HEUZEY  
PAR CHAPLAIN



## UN TYPE D'ART POMPADOUR

---

### « L'OFFRANDE DU COEUR »

---



ARMÉ les nombreuses trouvailles qui ont récompensé au cours de sa longue carrière d'archéologue militant l'infatigable ardeur de recherche de M. F. de Mély, l'une des plus heureuses est peut-être celle d'une charmante statuette en terre cuite qui, non loin d'une belle fonte ancienne du *Baiser* de Houdon, évoque dans son cabinet toutes les grâces du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette statuette, qu'il a poétiquement baptisée *L'Offrande du cœur*, fut sa première « folie » de collectionneur.

L'œuvre n'est pas signée. Nous pouvons l'affirmer avec une entière certitude, car chacun sait que les signatures les plus occultes, les plus hermétiques, les plus cryptographiques, n'échappent point à l'œil scrutateur de M. de Mély. Mais, à défaut d'inscriptions ou de cachets qui ne sont pas toujours des garanties d'authenticité, la grâce un peu mignarde de cette figure, l'ovale très pur du visage, le modelé caressé des épaules rondes et des jeunes seins, le jet des draperies qui dégagent le torse souple et retombent par derrière en larges plis, tout évoque irrésistiblement le nom de l'auteur de *La Baigneuse*, de *La Douce Mélancolie*, de *L'Amitié*. Si ce n'est pas d'une manière tout à fait certaine une œuvre de la main de Falconet, elle est en tout cas très proche de lui.

La reproduction ci-jointe nous dispense d'une transposition descriptive qui serait oiseuse : la séduction de cette ravissante statuette se passe de com-



mentaire. Mais on nous permettra d'insister sur son intérêt iconographique. L'*Offrande du cœur* de la collection F. de Mély prend place dans une série très curieuse, dont l'importance dans la sculpture française du XVIII<sup>e</sup> siècle n'a peut-être pas été suffisamment mise en valeur.

\*  
\* \*

Ce symbolisme du cœur offert en hommage ou en holocauste est de tous les temps et on en peut suivre la trace depuis l'antiquité jusqu'à la dévotion moderne au Sacré-Cœur de Jésus. La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle nous en offre des exemples célèbres : dans l'église de Bar-le-Duc le macabre squelette du *Transi* évidé par l'imagier lorrain Ligier Richier et, au Musée de Dijon, la statue agenouillée d'*Antoinette de Fontette* qui, de ses deux mains, présente un cœur écarlate, traduction plastique de sa devise : « Mon cœur à Dieu ».

Vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, on voit reparaître ce motif, mais avec une signification toute différente. Il cesse d'être réservé exclusivement à la sculpture funéraire. Le cœur offert n'est plus le symbole de l'amour divin ou humain plus fort que la mort, de la fidélité par delà le tombeau, mais l'attribut allégorique de l'amitié. Dans le symbolisme de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle qui mériterait d'être étudié d'aussi près que l'iconographie du Moyen âge, toutes les vertus sont caractérisées par des attributs invariables qu'il faut apprendre à déchiffrer et à interpréter comme les caractéristiques des saints dans l'art médiéval. De même que la Bonté paternelle est symbolisée par le pélican, la Piété filiale par la cigogne, la Vigilance par le coq, la Fidélité par le chien, l'Amitié se reconnaît à un cœur offert et à une couronne de fleurs de toutes les saisons.

C'est à l'influence personnelle de M<sup>me</sup> de Pompadour qu'il faut attribuer le regain de faveur de ces allégories de l'Amitié qui se multiplient dans l'art français entre 1750 et 1765. Tous les contemporains s'accordent pour certifier qu'à partir de 1751 la marquise n'est plus que l'amie de Louis XV. « M<sup>me</sup> de Pompadour, note son fidèle mémorialiste le duc de Luynes, *qui de maîtresse est devenue amie du Roi*, a peut-être par ce nouveau titre plus de crédit que par le premier. » Le ministre d'Argenson écrit le 2 février 1751 : « La Marquise jure ses grands dieux qu'il n'y a plus que de l'amitié entre le Roi et elle. Aussi se fait-elle faire pour Bellevue une statue où elle est représentée en déesse de l'Amitié. » Enfin, l'auteur de la correspondance apocryphe de M<sup>me</sup> de Pompadour lui prête cette confidence désabusée : « Pour moi je commence à sentir que l'amitié est la vie de l'âme. L'amour est un plaisir pour un temps ; mais l'amitié en est un *de toutes les saisons* et je prépare mon cœur à le goûter avec toutes ses délices. »



L'OFFRANDE DU CŒUR

STATUETTE EN TERRE CUITE, PAR FALCONET

*(Collection de M. F. de Mély.)*





Le plus curieux est que, loin de faire mystère de ce qu'une amoureuse eût caché au plus profond de son cœur blessé, la maîtresse répudiée affichait volontiers une disgrâce qui d'ailleurs ne nuisait en rien à son crédit. La suite de ses estampes gravées d'après les dessins de Boucher et les intailles de Jacques Guay montre à quel point elle se complaisait dans cette idée de l'Amitié succédant à l'Amour. Plusieurs planches du recueil sont consacrées à ce thème allégorique sur lequel elle exécute sans se lasser de langoureuses variations. Dans *L'Amitié* (pl. 16), *L'Amour sacrifiant à l'Amitié* (pl. 41), *La Fidèle Amitié* (pl. 42), *L'Amour et l'Amitié* (pl. 43), on retrouve la même jeune femme demi-nue, appuyée sur un fût de colonne tronquée, parfois accompagnée d'un petit chien, symbole de la fidélité, qui foule aux pieds le masque de l'hypocrisie et offre son cœur.

Les contemporains ne se faisaient pas faute de railler le goût de la marquise pour ces fades allégories, pour ce symbolisme mièvre des roses et des colombes amoureuses, des cœurs offerts et des chiens fidèles. On connaît l'irrévérencieuse parodie que Saint-Aubin l'ainé risqua en 1756 sous le titre de *Papillonneries* ; un papillon jure fidélité sur l'autel de l'Amitié dont le feu est alimenté par un autre papillon tenant un cœur ; un petit chien les nargue effrontément en levant la patte.

Mais si les humoristes pouvaient se permettre de ridiculiser les allégories chères à la marquise, les peintres et les sculpteurs qu'elle patronnait étaient bien obligés de se mettre à l'unisson : ne faut-il pas hurler avec les loups et roucouler avec les colombes ? C'est ce qui explique la profusion d'allégories de l'Amitié qui caractérise l'art pompadouresque.

\*  
\* \*

Parmi les grands sculpteurs de cette époque, il en est deux qui ont particulièrement travaillé pour M<sup>me</sup> de Pompadour : Pigalle et Falconet. L'un et l'autre se sont vu imposer ce thème de l'Amitié.

Deux des œuvres les plus connues de Pigalle : *L'Amitié* (1753) et *L'Amour et l'Amitié* (1758) se rapportent à ce sujet. Comme le notait d'Argenson, la déesse de l'Amitié qui ornait un bosquet des jardins de Bellevue n'était qu'un portrait allégorique de M<sup>me</sup> de Pompadour. Elle s'avancait, vêtue d'une robe flottante, la main droite posée sur son cœur, tandis que la main gauche faisait un geste d'accueil qui s'adressait à la statue du Roi dressée vis-à-vis ; auprès d'elle un lierre emblématique enlaçait un tronc d'arbre et à ses pieds était jetée une couronne de fleurs de toutes les saisons. — Le groupe célèbre de *L'Amour et l'Amitié*, ou, pour reprendre le titre plus explicite choisi par Pigalle, *L'Amour qui embrasse l'Amitié*, est une variation sur le même thème.



Drapée dans une robe légère qui découvre ses jambes fines de chasserresse, l'Amitié, assise sur un tronc d'arbre auprès d'une couronne de fleurs de toutes les saisons, se penche tendrement vers un petit Amour ailé qui, d'un élan charmant, se hausse sur la pointe des pieds pour l'embrasser<sup>1</sup>.

A l'exemple de Pigalle, Falconet a repris deux fois le même thème, en 1755 et en 1765. Mais chez lui l'Amitié ne se contente pas de poser la main sur son cœur ; elle le présente comme si elle l'avait arraché de sa poitrine.

Dans la première version, qui n'existe qu'en biscuit de Sèvres, la marquise de Pompadour, appuyée à une colonne tronquée autour de laquelle s'enroulent des roses et des liserons, tient dans la main gauche un cœur qu'elle présente avec un geste d'offrande.

Dans *L'Amitié au cœur* du Salon de 1765, qui fut exécutée en marbre, c'est des deux mains qu'elle offre son cœur à l'aimé. Cette seconde figure est traitée dans un style plus classique : drapée à l'antique dans une tunique transparente et comme mouillée qui voile à peine ses formes pures, elle a le front ceint d'une couronne de roses.

De ces deux statuettes on peut rapprocher un modèle qui symbolise *La Fidélité* et dont on connaît deux exemplaires en bronze : l'un à Londres au Musée Wallace, l'autre à New-York dans la collection Pierpont Morgan. C'est une figure de femme debout, drapée dans un voile lâche qui glisse de l'épaule ; elle tient sur son bras gauche un petit épagneul, symbole de fidélité, et de la main droite un cœur ; à ses pieds est jeté un masque. M. Bode, qui a rédigé le catalogue des bronzes de la collection Pierpont Morgan, attribue cette œuvre à Houdon ; elle est en réalité beaucoup plus proche de Falconet<sup>2</sup>.

C'est à la même famille qu'appartient l'exquise terre cuite de M. de Mély, simple variante de l'Amitié en biscuit du Musée céramique de Sèvres et de l'Amitié en marbre de la collection Maurice de Rothschild<sup>3</sup>, dont elle se distingue par la présence d'un petit chien, couché au pied de la colonne sur laquelle la jeune femme offre son cœur.

\*  
\* \*

La vogue de ce thème essentiellement Pompadour dont nous avons vu

1. Après être restée assez longtemps à Bagatelle, la statue de *L'Amitié* a passé dans la collection du baron Édouard de Rothschild. Le groupe de *L'Amour et l'Amitié* est entré au Louvre en 1879 ; il en existe une réplique en terre cuite, avec quelques variantes (coll. Édouard Kann), que M. Stanislas Lami, dans son *Dictionnaire des sculpteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, attribue à tort à Falconet.

2. A cette statuette debout on peut comparer un petit marbre de la collection Joseph Bardac représentant une femme assise, un cœur à la main, qui est attribué à Falconet.

3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. I, p. 51.

l'origine et le développement ne se borne pas à la sculpture. Rappelons seulement que dans son *Allégorie sur l'érection de la statue de Louis XV*, qui date de 1763, le plus enragé dessinateur du XVIII<sup>e</sup> siècle, Gabriel de Saint-Aubin symbolise la reconnaissance des citoyens par « une jeune femme qui offre au Roi une corbeille remplie de cœurs ».

Les contemporains étaient très partagés sur la valeur esthétique de ce symbole. Diderot loue sans réserves, dans son Salon de 1765, la statue de Falconet : « C'est une figure debout qui tient son cœur entre ses deux mains : c'est le sien qu'elle tremble d'offrir. C'est un morceau plein d'âme et de sentiment ; on se sent toucher, attendrir en le regardant... On trouve l'idée du cœur petite, symbolique et mesquine. Je trouve, moi, qu'il ne lui manque que l'antiquité de la mythologie et la sanction du paganisme. Accordez-lui ce sceau et vous n'aurez plus rien à dire. »

Cependant cette allégorie choquait déjà des critiques d'un goût plus exigeant. Dans ses lettres sur le Salon de 1765, Mathon de la Cour se montre sévère pour la figure de *L'Amitié* : « Elle tient entre ses mains un cœur et le présente d'un air ingénu. Je crois que le vrai goût doit proscrire les allégories poussées si loin. Un cœur dans les doigts d'une femme forme un spectacle peu agréable. Fontenelle nous parle, à la vérité, d'un tableau où un amant avait fait peindre sa maîtresse habillée en Iroquoise : elle tenait une douzaine de cœurs ensanglantés et les mangeait de fort bonne grâce. Cette



L'AMITIÉ, STATUETTE EN BISCUIT DE SÈVRES  
PAR FALCONET (1755)

(Musée céramique de la Manufacture de Sèvres.)



galanterie a pu paraître ingénieuse dans son temps ; mais je doute qu'elle fût de mode aujourd'hui. »

Nous serions fort enclin à prendre parti dans ce débat pour Mathon contre Diderot. Il y a au fond de ce symbolisme cordicole, qu'il soit d'essence païenne ou chrétienne, érotique ou mystique, un mélange assez déplaisant de sauvagerie et de puérilité. Flaubert s'accusait plaisamment dans une lettre à George Sand d'y avoir sacrifié vers l'âge de cinq ans : « L'enfant et le barbare ne distinguent pas le réel du fantastique. Je me souviens très nettement qu'à cinq ou six ans, je voulais *envoyer mon cœur* à une petite fille dont j'étais amoureux (je dis mon cœur matériel). Je le voyais au milieu de la paille, dans une bourriche, une bourriche d'huîtres ! »

A cet égard, la marquise de Pompadour resta toute sa vie une petite fille.

LOUIS RÉAU



# SUR LES FRÈRES LE NAIN

(DEUXIÈME ARTICLE)<sup>1</sup>

## ESSAI DE CLASSEMENT DE L'ŒUVRE DES LE NAIN



PRÈS Champfleury, à qui revient l'honneur d'avoir le premier rassemblé des documents d'archives sur les frères Le Nain<sup>2</sup>, Jules Guiffrey est l'éru-  
dit qui a le plus fait pour établir des points de repère solides dans la biographie des peintres laonnois<sup>3</sup>. Non content de produire des pièces nouvelles très importantes, il a, en plus d'un cas, amendé les fautes de Champfleury. Antony Valabrègue<sup>4</sup>, mettant à profit quelques contributions postérieures à la remarquable étude de Jules Guiffrey, a coordonné les résultats des recherches de ses devanciers. Voici comment on pourrait aujourd'hui résumer ce que nous savons, grâce aux uns et aux autres, sur les Le Nain.

Ils étaient trois frères, nés à Laon : Antoine, Louis et Mathieu. La date de leur mort est connue, tant par les dires de plusieurs auteurs<sup>5</sup> que par le témoignage encore plus irrécusable de leurs billets mortuaires<sup>6</sup>. Antoine et

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 129.

2. *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain, peintres laonnais*. Laon, Ed. Fleury, 1850 ; — *Catalogue des tableaux des Le Nain qui ont passé dans les ventes publiques de l'an 1755 à 1853* ; Bruxelles, 1861 ; — *Les peintres de la réalité sous Louis XIII : les frères Le Nain* ; Paris, V<sup>ve</sup> Renouard, 1862 ; — *Documents positifs sur la vie des frères Le Nain* ; Paris, 1865.

3. *Antoine, Louis et Mathieu Le Nain : nouveaux documents, 1629-1669* (dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 1876, p. 254-295).

4. *Les frères Le Nain*, p. 5-29.

5. Mariette, *Abecedario*, t. III, p. 136-137.

6. Publiés par Étienne Arago dans l'*Art*, 30 mars 1879.



Louis moururent à deux jours d'intervalle, Louis le 23 mai et Antoine le 25 mai 1648. Mathieu leur survécut près de vingt-neuf ans, n'étant mort que le 20 avril 1677. On n'a pas de renseignements certains sur la date de leur naissance. Cependant un calcul, prenant pour base une annotation qui se trouve au bas des billets mortuaires, conduit aux chiffres donnés par Mariette ; dès lors il y a des chances pour que ces chiffres soient exacts ; Antoine serait né en 1588, Louis en 1593, et Mathieu en 1607. Leur père, Isaac Le Nain, était sergent royal au bailliage de Vermandois et il possédait quelque bien.

Antoine Le Nain fut reçu maître peintre à Saint-Germain-des-Prés le 16 mai 1629<sup>1</sup>. En 1630, nous voyons par un acte émanant de leur père et passé par devant notaire que les trois frères vivent ensemble rue Princesse. Mathieu, plus jeune qu'Antoine de près de vingt ans, n'avait que vingt-six ans quand il devint peintre ordinaire de la Ville de Paris le 22 août 1633. « Il avoit l'esprit martial », ajoute le chanoine L'Eleu ; « le 29 aoust [de la même année], il fust reçu lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur du Ry capitaine en la colonnelle du sieur de Sève, seigneur de Chassignonville. » Antoine, Louis et Mathieu entrèrent le même jour (1<sup>er</sup> mars 1648<sup>2</sup>) à l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont ils furent ainsi dès sa fondation. Mathieu est, dans plusieurs textes, appelé le chevalier Le Nain, sieur de la Jumelle<sup>3</sup>.

Tous les témoignages concordent, textes d'auteurs ou documents d'archives, sur l'union qui régnait entre les trois frères, et cette union, à ce qu'on nous dit, était aussi une collaboration. Sur ce point Mariette est très affirmatif. Il ne parle, il est vrai, que d'Antoine et de Louis, ignorant que le chevalier Le Nain fût leur frère. « Ils s'accordaient », dit-il, « si parfaitement dans leur travail, qu'il était presque impossible de distinguer ce que chacun avait fait dans le même tableau ; car ils travaillaient en commun et il ne sortait guère de tableaux de leur atelier où tous deux n'eussent mis la main. »

En dépit de la tradition, une telle pratique de la collaboration nous paraît assez invraisemblable. On admettra volontiers que deux ou même trois peintres travaillent ensemble à une grande décoration murale, qui peut s'exécuter par tranches successives. Encore faut-il qu'il y ait parmi eux un chef qui

1. Jules Guiffrey nous explique (*loc. cit.*, p. 263) que les dépendances de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés abritaient vers 1630 une nombreuse colonie d'artistes et d'artisans qui y trouvaient la faculté d'exercer leur métier sans remplir les formalités ni payer les droits qu'exigeaient les corporations parisiennes.

2. Les cahiers manuscrits de l'École des Beaux-Arts disent : le 7 mars. Valabrégue, *op. cit.*, p. 21.

3. Quelques critiques ont supposé qu'il était chevalier de Malte. Jules Guiffrey (*loc. cit.*, p. 274) pense qu'il avait plus vraisemblablement obtenu le titre de chevalier en recevant l'ordre de Saint-Michel, lequel conférait la noblesse.

dirige, assigne à chacun sa tâche et donne à l'œuvre l'unité nécessaire. Tel Rubens faisant le carton d'une composition et s'en remettant, pour l'exécution, à ses nombreux élèves qui ont chacun sa spécialité : celui-ci les chairs, celui-là les draperies, un autre le paysage ou la nature morte, puis revenant à la fin pour unifier leur travail. On connaît aussi l'exemple de Rigaud peignant seulement la tête d'un portrait et abandonnant le reste à l'un ou à l'autre de ses élèves ; quand le maître était content, il arrivait que l'élève fût admis à l'honneur de signer son nom, comme ce fut le cas de Sevin de la Pennaye dans le fameux portrait de Bossuet. Même dans des tableaux de chevalet la collaboration est possible, s'il s'agit d'un paysagiste comme Claude Lorrain qui se fait aider par un confrère chargé d'animer le paysage en y ajoutant une figuration humaine. Mais dans la *Forge* ou le *Repas* de la collection La Caze, ou le tableau de même sujet plus récemment entré au Louvre, quel serait le mode, quelle serait la forme de la collaboration ? A plus forte raison comment imaginer que deux ou trois frères aient travaillé ensemble à des tableaux sur cuivre ou sur bois comme ceux que l'on voit au Louvre : *Réunion de famille* ou *Portraits dans un intérieur* ?

Même si parfois l'on remarque des détails qui font supposer deux mains différentes, de ces deux mains l'une est toujours la main principale et c'est l'un des frères, et non un autre, qui mérite d'être dit l'auteur du tableau. Ce qu'il faut ajouter, c'est que les frères Le Nain, formant une association, s'aidant mutuellement de leur conseils, ont voulu que l'on ignorât la part personnelle de chacun dans les œuvres sorties de leur atelier. De cette volonté fait foi le type adopté par eux pour leur signature. Les onze tableaux signés que nous possédons portent seulement le nom de Le Nain, sans prénom<sup>1</sup>,

Certains témoignages nous montrent d'ailleurs que même les contemporains ou leurs plus proches successeurs n'ont pas aveuglément cru à cette collaboration dans laquelle la personnalité abdique et s'absorbe. Les experts du xviii<sup>e</sup> siècle, en particulier le peintre et marchand Lebrun, semblent avoir recueilli une tradition suivant laquelle l'un des Le Nain aurait été très supérieur à ses frères et ce « bon Le Nain » serait Louis<sup>2</sup>.

Le texte du chanoine L'Eleu que Champfleury nous a fait connaître et qui est la source principale des renseignements biographiques sur les

1. Clément de Ris a cru lire la signature *L. Le Nain* sur le *Benedicite* appartenant au Musée de l'Ermitage (*Gazette des Beaux-Arts*, 1880, t. I, p. 266) et certains commentateurs ont voulu tirer argument de cette prétendue découverte pour démêler le style personnel de Louis Le Nain. Sir Robert Witt a examiné la signature, qui est d'ailleurs reproduite en fac-simile dans l'édition française du catalogue de l'Ermitage. La lecture correcte est *L. Nain f.*, c'est-à-dire *L[e] Nain*, ni plus ni moins que dans les autres tableaux signés (*Illustrated Catalogue of pictures by the brothers Le Nain*, p. 20).

2. Valabrègue, *op. cit.*, p. 51.



Le Nain, est aussi celui qui distingue le plus nettement la personnalité des trois frères. Tout en attestant, comme les autres auteurs leur « parfaite union », le chanoine L'Eleu ajoute : « Leurs caractères estoient différents. Antoine, qui estoit l'aisné... excelloit pour les mignatures et portraits en racourci. Louis le cadet réussissoit dans les portraits qui sont à demy-corps et en forme de buste. Mathieu, qui estoit le dernier, estoit pour les grans tableaux, comme ceux qui représentent les mystères, les martyrs des saints, les batailles et semblables<sup>1</sup> ». Claude L'Eleu, « prêtre et docteur en Sorbonne, chanoine et archidiacre de Thiérache en l'église cathédrale de Laon », n'est pas un contemporain, puisqu'il a commencé en 1711 à écrire son *Histoire de Laon, divisée en huit livres*. Mais il s'inspirait certainement de traditions locales dignes de foi, écrites ou orales. Là où le contrôle a été possible, grâce à la découverte de pièces d'archives, ses dires ont été confirmés. C'est ainsi que Jules Guiffrey a trouvé dans les registres de police du bailli de Saint-Germain-des-Prés la page où est inscrite la réception d'Antoine Le Nain comme maître peintre, à la date, indiquée par Claude L'Eleu, du 16 mai 1629<sup>2</sup>.

Cependant les indications de Claude L'Eleu sont bien vagues, à notre gré. Elles semblent négliger, on le remarque avec étonnement, les œuvres que nous admirons le plus, ces peintures de la vie rustique qui sont, à nos yeux, le vrai titre d'honneur des frères Le Nain. Même en complétant le témoignage du chanoine de Laon par celui du grand collectionneur Mariette, on n'obtient pas la précision souhaitable. « Ils peignaient », dit Mariette, « des bamboches dans le style français. » Ce mot de « bamboches », qui désigne tout ce qu'on a appelé plus tard peinture de genre, comprend certainement les sujets rustiques. « Ils avaient », ajoute l'auteur de l'*Abeceuario*, « un fort beau pinceau et avaient l'art de fondre leurs couleurs et de produire des tableaux qui plaisaient autant par le faire que par la naïveté des personnages qu'ils y introduisaient. » Mais, loin de distinguer ce qui revient à chacun des trois frères, Mariette a, plus catégoriquement que personne, affirmé la collaboration effective d'Antoine et de Louis dans les mêmes tableaux et il a ignoré que Mathieu, le « chevalier Le Nain », fût leur frère. Cette erreur, cependant, nous met sur le chemin de la vérité. Si Mariette a ignoré que Mathieu fût le frère d'Antoine et de Louis, n'est-ce pas qu'en effet, beaucoup plus jeune que ceux-ci et leur ayant survécu près de trente ans, Mathieu a suivi une carrière assez différente ? « Il s'était, dit Mariette, consacré au genre du portrait. » Le chanoine L'Eleu, de son côté, nous le montre faisant le por-

1. Valabrègue, *op cit.*, p. 9-10.

2. *Nouv. Arch. de l'art français*, 1876, p. 278-279.

trait d'Anne d'Autriche : « Le Roy Louis XIII, qui estoit présent, dit que la Roine n'avoit jamais esté peinte dans un si beau jour. » Tandis qu'Antoine et Louis demeuraient fidèles à leurs « bamboches », Mathieu, le chevalier Le Nain, serait devenu, du vivant même de ses frères, puisque l'anecdote du portrait de la reine se place dans une période antérieure à la mort de Louis XIII, une manière de peintre de cour.

\*  
\* \*

En 1879, Jules Guiffrey commençait son mémoire sur les Le Nain par ces lignes prudentes<sup>1</sup> : « Ce n'est pas sans appréhension que j'aborde une question dont un des juges les plus compétents en ces matières a dit jadis qu'on risquait fort de l'embrouiller encore en voulant l'éclaircir. Et, il faut bien l'avouer, l'exemple des érudits qui ont consacré de patientes études et de longues recherches à l'examen de ce problème obscur n'est pas fait pour encourager ceux qui seraient tentés de les suivre dans cette voie. » On a vu que les travaux méthodiquement conduits de Jules Guiffrey nous ont apporté de précieux renseignements sur la vie des trois frères. C'était par là qu'il fallait commencer.

Aujourd'hui, fort des résultats ainsi obtenus, on aboutira, je crois, à des conclusions plus précises par l'examen et la confrontation des œuvres. Les premiers efforts ont été secondés par l'exposition organisée à Laon en 1883. L'exposition du Burlington Fine Arts Club en 1910 a permis un progrès nouveau : en dehors des œuvres appartenant à des musées, on a pu y étudier une vingtaine de peintures des Le Nain qui étaient en Angleterre et qui, plus ou moins, se dérobaient dans des collections privées<sup>2</sup>. A la suite de cette exposition, sir Robert Witt a publié le premier essai vraiment rationnel de classement de l'œuvre de nos peintres laonnois. En attendant une nouvelle exposition dont la France devrait tenir à honneur de prendre l'initiative et que l'on souhaite aussi proche que possible, on peut, avec les éléments nouveaux dont on dispose, corriger des erreurs, changer

1. *Loc. cit.*, p. 255.

2. Le catalogue en contient davantage. Mais certaines peintures, exposées sous le nom de peintres hollandais ou flamands tels que Michiel Sweerts, avaient été mises là très opportunément comme termes de comparaison. D'autre part, plusieurs tableaux attribués aux Le Nain ne sont certainement d'aucun des trois frères. Le *Musicien ambulante* (n° 11, pl. VIII, coll. Wilfrid Ashley) est de Guillam Van Herp (Anvers, 1614-1677) : cf. *La Fête du grand-père*, tableau signé de ce peintre (Olof Granberg, *Inventaire général des Trésors d'art en Suède*, t. I, pl. VI, p. 87, n° 397). *L'Intérieur avec figures*, appartenant à la « Corporation » de Glasgow (n° 20, pl. XII), est sans doute d'un petit maître hollandais secondaire ; en tout cas il n'a rien à voir avec les Le Nain.



des hypothèses en certitudes et faire apparaître dans ses traits essentiels la figure de chacun des trois frères.

Pour éliminer, autant que possible, les chances d'erreur, on considérera d'abord les neuf œuvres signées et datées que nous possédons :

1. *Rixe dans une auberge*. En Angleterre : collection de sir Hubert Parry. *Burlington Catalogue*, n° 8, pl. VI. Toile. H. 29 1/4 ; l. 36 1/2 inches. La signature est suivie d'un chiffre, peu lisible, qui paraît être 1640.

2. *La Charrette*. Musée du Louvre, n° 542. Toile. H. 0<sup>m</sup>56 ; l. 0<sup>m</sup>72. « *Le Nain fecit 1641* ».

3. *Vénus dans la forge de Vulcain*. Musée de Reims. Toile. H. 1<sup>m</sup>50 ; l. 1<sup>m</sup>15. « *Lenain fecit a° 1641* ».

4. *Réunion de famille*. Musée du Louvre, n° 543<sup>A</sup>. Bois. H. 0<sup>m</sup>34 ; l. 0<sup>m</sup>45. « *Le Nain fecit 1642* ».

5. *Repas de paysans*. Musée du Louvre (collection La Caze), n° 548. Toile. H. 0<sup>m</sup>97 ; l. 1<sup>m</sup>22. « *Le Nain . fecit . an° . 1642* ».

6. *Danse d'enfants*. Ancienne coll. Charles Butler. Vendu à Londres, chez Christie, en juillet 1911. Bois. H. 12 1/2 ; l. 15 3/4 inches. « *Lenain 1643* ». (*Burlington Catalogue*, p. 32.)

Une réplique de cette peinture est dans la collection du comte de Lonsdale, à Lowther Castle, et a été reproduite par Valabrègue, *op. cit.*, p. 93 ; *Burlington Catalogue*, p. 32. Autre réplique avec de légères différences, chez T. Humphry Ward, Esq. (*Burlington Cat.*, p. 33).

7. *Le Corps de garde*. Paris, coll. de M<sup>me</sup> la baronne de Berckheim, née Pourtalès. Toile. H. 1<sup>m</sup>17 ; l. 1<sup>m</sup>37. « *Lenain . fecit . 1643* ».

8. *Portrait d'une religieuse, présumée la Marquise de Forbin-Janson*. Musée Calvet, à Avignon. Toile. H. 0<sup>m</sup>74 ; l. 0<sup>m</sup>57. « *ÆT . SVÆ. 84. A° 1644. Lenain f<sup>it</sup>* ».

9. *Portraits dans un intérieur*. Musée du Louvre, n° 543. Cuivre. H. 0<sup>m</sup>29 ; l. 0<sup>m</sup>37. « *Le Nain fecit 1647* ».

On peut y ajouter, comme d'une attribution presque aussi certaine, bien qu'il soit seulement daté et non signé, un *Portrait de jeune homme*, qui est au Musée de Laon. Toile. H. 0<sup>m</sup>60 ; l. 0<sup>m</sup>53. « *Aetatis suae 19. 1646* ».

On remarquera que ces dix œuvres d'inégale importance se distribuent dans une période très courte, de six ou sept années, qui prend Antoine et Louis quand ils ont déjà dépassé ou atteint, l'un la cinquantaine, l'autre quarante-cinq ans, et qui nous conduit à un an de la date où ils moururent. N'est-il pas surprenant que nous ne connaissions authentiquement rien de ce qu'Antoine et Louis ont produit avant 1640 ? Il y a au Louvre (*Catal.*, n° 545), sous le nom des Le Nain, un portrait, celui d'Henri II de Montmorency, qui doit être antérieur à 1632, puisque le grand seigneur rebelle, après sa défaite de Castelnaudary, fut décapité à Toulouse le 30 octobre 1632.

Le portrait est bien celui du duc de Montmorency. Mais sa facture molle et banale ne rappelle en rien les peintres dont Sauval<sup>1</sup> disait qu'« ils excellaient à faire des têtes », et il ne suffit pas d'alléguer qu'il s'agirait d'une œuvre plus ancienne que celles que nous pourrions lui comparer pour qu'on l'attribue à l'un ou à l'autre des frères Le Nain.

Mathieu ayant vécu trente ans après 1647, date des *Portraits dans un intérieur*, n'est-il pas étrange aussi qu'aucune peinture datée ne se rapporte à cette longue période ? Si nous avions seulement une œuvre où se lirait une



Cliché du Service phot. des Beaux-Arts.

RÉUNION DE FAMILLE, PAR ANTOINE LE NAIN

(Musée du Louvre.)

date postérieure à la mort d'Antoine et de Louis, elle aurait pu servir de criterium pour reconnaître la manière du frère survivant.

Il se trouve, cependant, que les dix peintures datées présentent des caractères assez divers, assez tranchés, et c'est tout naturellement qu'elles se divisent en trois groupes, auxquels s'adjoignent d'autres œuvres non signées ni datées, mais dont l'authenticité n'est pas douteuse<sup>2</sup>.

1. *Histoire et recherche des antiquités de la Ville de Paris*, t. I, p. 340.

2. Hors des dix œuvres datées, on connaît, à l'heure actuelle, deux signatures sans



\*  
\* \*

Le premier groupe comprend des peintures sur bois ou sur cuivre de petite dimension : *Réunion de famille* (1642 ; Louvre, n° 543<sup>A</sup>) ; *Danse d'enfants* (1643 ; ancienne coll. Charles Butler) et *Portraits dans un intérieur* (1647 ; Louvre, n° 543). Le coloris est assez vif ; ce sont des rouges et des jaunes citron, reliés par des gris chamois ; une influence flamande paraît indéniable. Les chairs sont roses et fraîches ; les cheveux, généralement frisés, ondulent, en mèches qui ressemblent à des faisceaux de cordelettes ; un trait de vermillon sur les lèvres et un point brillant dans les yeux donnent un accent spirituel et vivant aux visages. Que l'objet du peintre soit de rassembler des portraits dans un intérieur ou qu'il représente une action comme dans la *Danse d'enfants*, il a le goût et le don de saisir ce qu'il y a de plus caractéristique dans les physionomies. Dans telle figure, comme celle d'un vieux bonhomme à barbe blanche coiffé d'un extraordinaire bonnet de feutre à double visière relevée (*Portraits dans un intérieur*), la vérité, involontairement, va presque jusqu'à la caricature. Avec la franchise et la vivacité de la couleur, et malgré une composition maladroite qui abuse des lignes verticales et où les figures, rigides, paraissent juxtaposées sans lien, la finesse de l'observation et la bonhomie font le prix de ces petits tableaux.

On y remarque un reste d'archaïsme qui nous incline à croire que leur auteur est l'aîné des trois frères et il est naturel de nous rappeler ici que, suivant le chanoine L'Eleu, « Antoine excelloit pour les mignatures et les portraits en racourci. » Cet archaïsme est d'autant plus significatif qu'il se prolonge jusqu'à une date où d'autres ouvrages des Le Nain n'en gardent plus la moindre trace. Les *Portraits dans un intérieur*, qui sont de 1647, ne sont pas moins archaïques que la *Réunion de famille*, qui est de 1642, et lorsqu'on les compare à des œuvres de large inspiration et de facture sévère telles que le *Repas de paysans* de la collection La Caze (1642) ou à des tableaux peints d'un pinceau brillant et facile tels que le *Corps de garde* de l'ancienne collection Pourtalès (1643), on voit bien qu'ils sont d'un autre artiste, d'un artiste qui demeure fidèle aux habitudes de sa jeunesse et ne s'est pas laissé gagner par les nouveautés dont il est le témoin dans l'atelier fraternel. Le chanoine L'Eleu nous dit : « Ils furent formez dans cet art par un peintre estrange qui les instruisit et leur montra les règles de cet art à Laon pendant l'espace d'un an. » Ce peintre, à Laon, dans les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle, il y a bien des chances pour qu'il fût Flamand. On

date : le *Benedicite* du Musée de Nancy (*Burlington Catalogue*, p. 27) et le *Benedicite* du Musée de l'Ermitage (n° 1492 ; *Burlington Catalogue*, p. 34).

s'explique ainsi la manière propre d'Antoine Le Nain et qu'elle ait un caractère moins purement français que celle de Louis ou de Mathieu. Car c'est lui, l'aîné, qui a dû, principalement, recevoir les leçons de l'étranger, et, sans doute il fut à son tour le maître de ses frères, surtout de Mathieu qui, de près de vingt ans plus jeune, n'était pas en âge de faire figure d'élève pendant l'année qu'Antoine et Louis passèrent dans l'atelier de l'initiateur venu du dehors. La forte personnalité de Louis, on le verra bientôt, n'a rien retenu de cette première influence flamande, directe ou indirecte. S'il



Cliché du Service phot. des Beaux-Arts.

PORTRAITS DANS UN INTÉRIEUR, PAR ANTOINE LE NAIN

(Musée du Louvre.)

en reste quelque apparence chez Mathieu, c'est dans la mesure où par là se trahissent ses affinités naturelles avec le frère aîné qui fut son maître.

De toute évidence, un artiste qui, en 1642, est capable de concevoir et d'exécuter le *Repas* de la collection La Caze et l'admirable *Famille de paysans* acquise en 1915 par le Louvre, ne produit pas, la même année, un tableautin d'aspect précieux, à la flamande, dont la touche est menue et dont l'esprit se rattache encore à celui de l'âge précédent. Encore moins croira-t-on que cet artiste revienne à cette manière cinq ans plus tard, en 1647, date de l'autre tableautin appartenant au Louvre.



Ces remarques peuvent nous conduire à trancher, du moins en ce qui concerne Antoine et Louis, le problème de la collaboration. Antoine a une manière à lui, apparentée à celle des petits maîtres flamands de second ordre et il ne s'en écarte pas jusqu'à la fin de sa vie : la date de 1647 que porte le tableautin sur cuivre du Louvre en est la preuve. Quelle part veut-on qu'un tel peintre ait prise, je ne dis pas dans la conception, mais même dans l'exécution de tableaux tels que le *Repas de paysans* de la collection La Caze, ou la *Forge*, ou, dans un autre genre, le *Corps de garde* Pourtalès ?

Autour des deux petits panneaux du Louvre et de la *Danse d'enfants* de l'ancienne collection Charles Butler, on peut grouper un certain nombre de petites peintures montrant la même technique et le même esprit, et traitant des sujets analogues : le très joli *Benedicite* de la collection de M. Eugène Hamot<sup>1</sup> ; le *Groupe de portraits* appartenant à la National Gallery<sup>2</sup> ; puis, appartenant à des collections privées d'Angleterre : *Groupe de six enfants*<sup>3</sup> et *Le Vieux joueur de fifre*<sup>4</sup> ; enfin deux tableaux qui, quoique composés avec un peu plus d'aisance, ne peuvent être que d'Antoine, montrant la même ignorance du clair-obscur, la même égalité de valeur et de lumière donnée à toutes les têtes afin de ne rien perdre de ce qu'on attend d'un portrait, et aussi le même coloris, la même touche naïve et spirituelle, avec un reste de raideur, le même faire des yeux et des cheveux : l'un est le charmant petit tableau des *Jeunes musiciens*<sup>5</sup>, où l'on voit un jeune garçon blond qui chante, tenant son papier de musique à la main, tandis que deux autres l'accompagnent sur la mandoline ; l'autre, l'*Atelier*, nous offre très probablement les portraits de deux au moins des trois frères Le Nain<sup>6</sup>.

1. Cuivre. H. 0,16 ; l. 0,19. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, t. II, p. 109. Reproduit dans Valabrègue, *op. cit.*, p. 53.

2. N° 1425. Bois. H. 0,21 ; l. 0,31.

3. Bois. H. 7 1/2 ; l. 9 3/4 inches. Coll. C. T. D. Crews (*Burlington Catalogue*, n° 5, pl. IV).

4. Cuivre. H. 8 ; l. 11 inches. Coll. du duc de Sutherland (*Burlington Cat.*, n° 6, pl. V).

5. Toile. H. 11 1/2 ; l. 15 1/2 inches. Coll. de lord Aldenham (*Burlington Cat.*, n° 1, pl. I. Reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 325, et dans Valabrègue, *op. cit.*, p. 21).

6. Bois. H. 0,42 ; l. 0,31. Coll. de M<sup>me</sup> la marquise douairière de Bute (*Burlington Cat.*, n° 7, frontispice. Reprod. dans Valabrègue, *op. cit.*, frontispice). Un peintre est assis à son chevalet ; son modèle est assis devant lui. Un peu en arrière, plusieurs spectateurs sont debout, et l'un d'eux tient une palette. Il est assez plausible, que le peintre au chevalet, qui est le plus jeune, soit Mathieu, que l'homme à la palette soit Louis ; l'homme aux gros yeux, aux cheveux embroussaillés, dont on retrouve le visage de profil dans un autre tableau d'Antoine, *Portraits dans un intérieur*, serait vraisemblablement Antoine lui-même.

\*  
\* \*

Le deuxième groupe est celui auquel le nom et la gloire des Le Nain restent plus spécialement attachés. Ici se montre un peintre incomparable de la vie rustique, un homme animé d'un esprit nouveau que rien n'annonçait ni dans les productions de ses propres frères ni dans celles de son temps et de son pays. Trois ou quatre modestes et véritables chefs-d'œuvre



REPAS DE PAYSANS, PAR LOUIS LE NAIN  
(Collection La Caze, Musée du Louvre.)

font l'ornement de ce groupe et le Louvre a l'honneur de les posséder. C'est *La Charrette* (1641), qu'on appelle aussi *Le Retour de la Fenaison* ou *Les Petits Moissonneurs*<sup>1</sup>; *La Forge*<sup>2</sup>; le *Repas de paysans* de la collection La Caze (1642); la *Famille de paysans*<sup>3</sup>, ayant appartenu au marquis de Marmier, qui n'est pas datée, mais qui est évidemment du même temps.

1. N° 254. Légué en 1879 par le vicomte Philippe de Saint-Albin.

2. N° 540, H. 0,69; l. 0,57.

3. H. 1<sup>m</sup>13; l. 1<sup>m</sup>59.



L'artiste ne prend plus le bois, ni le cuivre pour support de sa peinture ; il emploie la toile et ne craint pas, à l'occasion, les surfaces assez grandes. En dépit de quelques gaucheries, le faire est large et puissant, mais ne cherche pas l'agrément ni l'éclat de la couleur. Les gris et les bruns dominant, avec, par endroits, une note bleue ou d'un rouge rosâtre et des blancs crayeux qui parfois ne sont pas sans quelque crudité. Les chairs sont blafardes, à peine colorées d'un glacis de rose. Les personnages ne sont plus, comme dans le premier groupe, de spirituelles figurines : atteignant, dans certaines toiles, presque la grandeur naturelle, ce sont des figures calmes et graves, peintes de préférence à l'heure où le repas réunit les membres de la famille dans la salle commune. L'artiste observe aussi l'ouvrier dans l'acte et avec les outils de son métier et il s'intéresse aux travaux des champs. Cependant il semble éviter tout déploiement de violence : même quand il veut nous montrer le dur et bruyant labeur du maréchal-ferrant, il choisit une pause du travail. « On est », dit Sainte-Beuve<sup>1</sup>, « devant la forge dont le foyer ardent éclaire le fond du tableau et se réfléchit sur les visages groupés alentour ; le maréchal tient son fer au feu, il n'attend que l'instant de prendre son marteau dont le manche est à portée de sa main et de battre l'enclume que rase un jet de flamme. » Le mouvement est donc annoncé, mais non représenté. Assis ou debout, le forgeron, ses deux enfants, sa femme, le père qui va se verser un verre de vin, tous sont immobiles, un peu raides, sans que cette raideur nuise au naturel ni à la bonhomie, et la scène respire une sorte de quiétude qui émane de l'âme honnête de ces bonnes gens.

Il n'y a pas plus de mouvement dans le tableau de la *Charrette*, qui, à la date de 1641, nous apparaît comme une œuvre si originale pour le rendu des figures en plein air et de ce jour gris et blanc où nous reconnaissons la lumière et le climat du Nord de la France : rien ne rappelle plus ni les paysagistes flamands, restés fidèles aux traditions de leur pays, ni les agréables conventions que d'autres ont rapportées d'Italie. Ici aussi, c'est une vérité toute neuve et non apprise qui, dans sa modestie et non sans rudesse, nous charme.

Il y a en Angleterre deux tableaux qu'il faut classer à côté du *Repas* de la collection de La Caze et de la *Famille de paysans*. La dimension de la toile est moindre, ainsi que le nombre des figures. De part et d'autre, trois personnages sont assis, vus à mi-corps ; entre eux, un enfant se montre, un peu en arrière. L'un est le *Benedicite*, dont une réplique, appartenant à sir Frederick Cook, a figuré à l'exposition du Burlington Fine Arts Club<sup>2</sup>. L'autre, appartenant au duc de Leeds, portait, à la même exposition le nom

1. *Nouveaux Lundis*, t. IV, p. 122.

2. *Cat.*, n° 2, pl. II, H. 17 1/2 ; l. 21 1/2 inches. L'original, découvert depuis, a passé récemment chez M. Percy Moore Turner, à Londres.



FAMILLE DE PAYSANS  
PAR LOUIS LE NAIN  
(Musée du Louvre.)





très impropre de « *Flemish Interior* »<sup>1</sup>. Un vieux paysan, son chapeau à la main, et sa femme, tenant une quenouille, assis autour d'un tonneau qui sert de table, semblent attendre qu'un jeune garçon, leur fils ou leur petit-fils, leur verse un verre de vin. Dans le fond, près de la cheminée, on aperçoit une petite fille coiffée d'un bonnet, charmante figure rappelant l'enfant à la mine rêveuse qui paraît à la même place dans le *Repas* de la collection La Caze. Ce n'est d'ailleurs pas le seul lien entre les deux tableaux. Le vieux paysan assis de profil dans le tableau du duc de Leeds, on dirait que, vieilli



Cliché du Service phot. des Beaux-Arts.

LA CHARRETTE, PAR LOUIS LE NAIN

(Musée du Louvre.)

et blanchi après quelques années, c'est le maître du logis du *Repas* La Caze.

En Angleterre aussi se trouvent plusieurs toiles qui sont à rapprocher de la *Charrette* du Louvre. C'est le *Paysage avec figures* de la collection Ionides<sup>2</sup>, au Victoria and Albert Museum. Au fond d'une plaine grise et claire, des brebis paissent; au premier plan, deux jeunes garçons, dont l'un joue du flageolet; à droite, un homme est assis à côté d'un cheval

1. Cat., n° 13, pl. X. H. 22 ; l. 25 1/2 inches.

2. N° 17. H. 21 1/2 ; l. 26 1/2 inches.



et d'un chien : à gauche, une femme debout porte un seau de métal sur la tête. Les groupes ne se relient pas du tout entre eux et l'on ne sait trop pourquoi ces diverses figures sont rassemblées et offertes à nos yeux. Néanmoins dans ce petit tableau, comme dans la *Charrette* du Louvre, comme dans deux toiles ayant figuré à l'exposition de Burlington Club et appartenant, l'une à sir Audley Neeld<sup>1</sup>, l'autre au duc de Rutland<sup>2</sup>, comme aussi dans le *Repas en plein air* du Musée de Lille (*Cat.*, n° 1111) et le *Benedicite*, signé, du Musée de l'Ermitage (n° 1492), où l'on voit un paysan et sa femme à table près d'un mur en ruines, il y a un naturel, une poésie humble et pénétrante dont l'accent était alors inconnu et qui, aujourd'hui encore, nous touche profondément.

A cause des défauts que l'on y remarque, on ne peut se tenir d'éprouver quelque étonnement à l'idée que ces paysages animés de figures rustiques sont du peintre qui, vers le même temps, produisait le *Repas* La Caze, la *Forge* et la *Famille de paysans*. A vrai dire, ces chefs-d'œuvre ne laissent pas de montrer quelques imperfections du même genre. Il y a de la raideur dans les figures prises séparément et il y en a aussi dans la composition. Sainte-Beuve a noté dans la *Forge* ce « léger défaut d'action et de composition »<sup>3</sup>. D'un autre tableau il dit : « Aucun personnage ne se lie à l'autre ; il y a des trous entre eux »<sup>4</sup>. Cependant, même dans ces tableaux dont le sujet est si peu précis qu'on ne sait comment distinguer les uns des autres, le même titre convenant presque à tous, il y a une manière de composition qui, pour réduite qu'elle soit à des principes assez élémentaires, gagne en grandeur, en naïveté, en simplicité ce qui lui manque en souplesse, tandis que, dans les figures, par la vertu d'un honnête et modeste génie, la raideur se tourne en dignité. Si l'on regarde la *Charrette*, ce n'est plus de gaucherie ou de rigidité qu'il s'agit, mais d'une absence presque totale de composition selon les règles ordinaires, et d'un je ne sais quoi d'abrupt qui fait surgir les figures au premier plan, sans relation avec celles qui sont disposées en arrière. Or la *Charrette* est de 1641, la *Forge* est vraisemblablement de la même année, le *Repas* de la collection La Caze est de 1642, ainsi, selon toute probabilité, que la *Famille de paysans* ; — et l'on ne peut douter que Louis ne soit l'auteur de la *Charrette*. C'est sa palette, c'est son esprit, ce sont les types connus de ses personnages ; la femme qui est assise à terre au premier plan est la même que nous voyons dans la *Famille de paysans* avec un pichet de vin sur les genoux.

1. *Cat.*, n° 10. H. 18 ; l. 21 3/4 inches.

2. *Cat.*, n° 9, *Paysans devant leur maison*. H. 20 3/4 ; l. 25 1/2 inches.

3. *Nouveaux Lundis*, t. IV, p. 123.

4. *Ibid.*, p. 127.

Pour ma part, je repousse sans hésitation l'hypothèse à laquelle a eu recours sir Robert Witt<sup>1</sup> : ce qui nous choque ou, au moins, nous surprend, dans la *Charrette* et les autres tableaux du même genre, serait l'effet d'une collaboration d'au moins deux des frères Le Nain. Il ne précise pas davantage. Mais je suppose qu'il veut dire que le paysage serait d'un des frères et les figures de l'autre. Or, Louis semble bien être le seul des trois frères qui ait fait preuve d'un sentiment personnel et vrai du paysage, Antoine n'ayant, à notre connaissance, peint que des intérieurs, et Mathieu, comme nous le verrons, n'ayant guère demandé au paysage que des fonds de tableaux, assez conventionnels. Ici, paysage et figures sont exactement conformes à l'idée que nous nous faisons de la manière de Louis : ils ne trahissent pas la plus petite ingérence de la manière d'Antoine ou de Mathieu.

Il faut donc chercher une autre explication. Les défauts évidents n'auraient-ils pas pour cause l'inexpérience d'un maître peintre devant un genre nouveau pour lui, assez nouveau d'ailleurs pour son temps aussi ? La maîtrise de Louis est dans les tableaux d'intérieurs. Là, le fond ne le gêne jamais ; l'artiste sait en exprimer juste ce qui est nécessaire pour créer une atmosphère de réalité et d'intimité autour des figures sans lutter d'importance avec elles. Portant sur le paysage des yeux naïfs et charmés, sentant tout ce qu'à eux seuls le ciel et les champs expriment de la vie rurale, il n'a pas voulu les traiter en accessoires ni, cependant, se passer de ses chers paysans. Il ne sacrifie rien ni des uns ni des autres, et il compose son ouvrage de deux éléments excellents qu'il ne sait pas concilier dans une harmonie totale.

Telles sont les œuvres dont l'attribution à Louis Le Nain ne devra plus, je crois, être discutée. Sa personnalité y marque une si forte empreinte qu'elle semble exclure toute hypothèse de collaboration, de l'archaïque et minutieux Antoine aussi bien que de l'élégant Mathieu. Il en est d'autres, grandes compositions ou portraits, qui comptent parmi les productions importantes sorties de l'atelier Le Nain et qui doivent aussi, selon moi, être rangées dans la part de Louis. Mais elles soulèvent des questions complexes qui s'éclaireront plus facilement après qu'on aura défini la manière propre de Mathieu.

PAUL JAMOT

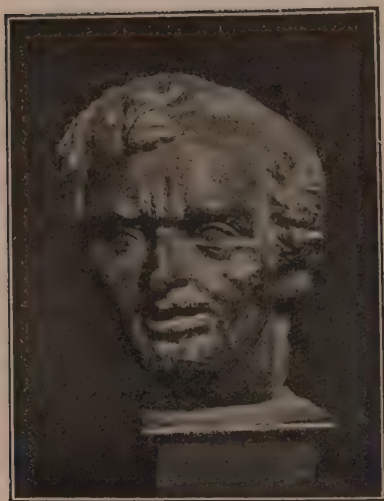
(*La suite prochainement.*)

1. *Burlington Cat.*, p. 14.



## TROIS « RESCAPÉS » DE REIMS

---



TÊTE EN PIERRE  
ÉCOLE RÉMOISE, XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cathédrale de Reims.)

Les Amis de la cathédrale de Reims, qui, sous l'active impulsion de leur président M. E. Lefèvre-Pontalis et de leur dévoué trésorier, M. P. Antony-Thouret, ont tant fait pour le rétablissement du culte dans la cathédrale, tout en s'efforçant de seconder le service des Monuments historiques dans son œuvre de consolidation — je ne dis pas de restauration, — se sont acquis un nouveau titre à la reconnaissance des dévots de l'art français : ils viennent de racheter deux petites têtes qui avaient été ramassées dans les décombres après l'incendie du 19 septembre 1914, et qui, depuis lors, étaient restées cachées, et de les remettre à M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts.

Dans le même moment, M. Albert Besnard rapportait de Rome une troisième tête ; elle lui avait été remise par un de ses amis anglais, M. Marshall, qui l'avait rachetée pour la rendre à qui de droit. M. Antony-Thouret la reconnut aussitôt pour appartenir à la cathédrale, dont tous les détails sont si présents à sa mémoire et à son cœur.

M. Paul Léon chargea M. Paul Vitry de reporter à Reims les trois précieuses reliques. Assisté de M. Deneux, architecte en chef des Monuments historiques, chargé du sauvetage de la cathédrale à laquelle il s'est consacré entièrement et sur laquelle il veille avec un soin pieux et éclairé, M. Vitry fut assez heureux pour retrouver l'emplacement de deux des petites têtes, qui s'adaptent exactement sur les corps décapités.



TÊTE D'ANGE

PIERRE, ÉCOLE RÉMOISE, XIII<sup>e</sup> SIÈCLE



légue par M. Jeuniette au Musée du Louvre (*Catalogue 1922*, n° 99) reproduit ici dernièrement<sup>1</sup> ; un ange céroféraire du Musée du Louvre (*Catalogue 1922*, n° 100), un *Ange* qui resta quelque temps dans les mains de M. Brauer et qui se trouve aujourd'hui à Munich, et deux *Anges* appartenant à M. Joseph Homberg, œuvres magnifiques dignes des grandes statues de Reims.

Ces figures souriantes sorties des ateliers de Reims ne sont pas uniques dans l'art du XIII<sup>e</sup> siècle, et je pourrais citer tel *Ange* du troisième quart de ce siècle à la porte Saint-Étienne de Notre-Dame de Paris, dont le charme a peut-être inspiré les sculpteurs rémois. Mais le « sourire » de Reims a quelque chose de plus épanoui et de plus malicieux en même temps, que l'on retrouve précisément dans cette petite tête, dont la franchise d'exécution et la technique simple et large rappellent les chefs-d'œuvre de l'antiquité : le profil a la beauté et la pureté de lignes d'une médaille antique.

Cette tête est donc rémoise. Peut-être appartient-elle à une statue cachée dans quelque coin de la cathédrale ; peut-être — et M. Vitry a émis cette hypothèse — est-ce la tête, non d'un ange, mais d'un des petits personnages, détruits par l'incendie de septembre 1914, du linteau de saint Étienne au revers de la porte Nord de la façade occidentale ; peut-être vient-elle d'une maison voisine, comme les têtes qui accompagnent les belles statues de la maison des Musiciens ou comme les figures décoratives appartenant à M. Pol Neveux<sup>2</sup>.

Quoi qu'il en soit, cette tête a été sculptée sur les chantiers de la cathédrale ; elle doit être conservée dans le musée lapidaire qu'organise M. Deneux. Il est bien évident que nous devons remettre en place tout ce qui peut encore l'être ; mais certains fragments sont trop brisés, trop émiettés, pour être exposés aux intempéries ; d'autres n'ont pu être identifiés : c'est pour les abriter qu'a été créé ce musée de la cathédrale.

Ce qu'il faut avant tout, c'est récupérer les morceaux — peu nombreux, semble-t-il, — qui pourraient encore se trouver dans le commerce ou dans les collections privées. Il faut qu'à l'exemple de l'antiquaire M. Demotte, qui paya un gros prix, pour la rendre à la cathédrale, la tête d'un *Ange* des culées des chapelles de l'abside, enlevée pendant l'été 1918, à l'exemple de M. Marshall, de M. Antony-Thouret et des Amis de la cathédrale de Reims, les détenteurs — s'il s'en trouve encore — de fragments arrachés par les obus allemands les rapportent à la grande basilique martyre.

MARCEL AUBERT

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 19.

2. Publiées par M. Paul Vitry dans les *Monuments Piot*, t. XIII, p. 241-248, av. planche.



FRISE DU VALHALLA (FRAGMENT), PAR STEPHAN SINDING

(Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague.)

## STEPHAN SINDING

(1846-1922)

**S**TEPHAN Sinding fut un des grands artistes de la Scandinavie ; si on voulait le classer parmi les sculpteurs de son temps, on pourrait le ranger à côté des Paul Dubois, des Mercié, des Barrias ; il appartenait à cette génération de sculpteurs sincères qui ne se sont inspirés que de la nature et qui, honnêtement soumis à ce qu'ils tentaient de reproduire, n'ont pas tant cherché à avoir une vue particulière de la vie qu'à en être les fidèles interprètes. Il était d'avis qu'une seule chose importait : le contact de l'artiste avec son modèle et si parfois, en modelant, il s'est souvenu de ce qui avait été fait avant lui ou des œuvres de ses contemporains, c'était de ces influences involontaires dont on n'est pas maître. Il ne voulait même pas qu'on imitât l'antiquité. Un jour qu'il trouva dans l'atelier de ses élèves la copie d'un buste antique, il la jeta par terre. Mais tandis qu'il s'éloignait, il murmurait : « Et pourtant, il n'y a que l'antiquité ! »

Norvégien, il avait de sa race la vigueur, la force, l'élan qu'il mettait dans tout ce qu'il faisait et dans tout ce qu'il pensait, dans son art, dans ses affections, dans ses colères. La France était une de ses passions. Pendant cette guerre qui rapprochait tous ceux qui vivaient à Paris et qui mettait les âmes à nu, je l'ai entendu sans cesse exprimer ses opinions, communiquer l'objet de ses préoccupations, qui étaient les nôtres : la durée de résistance et la victoire finale.

Il avait eu soixante-quinze ans cet été ; j'étais allé lui souhaiter sa fête dans son atelier du boulevard Montparnasse. Je le trouvai au milieu de sa famille,



gai, vif comme un jeune homme, sa figure maigre et fine rayonnante de bienveillance pour les amis qui venaient le féliciter, venant d'achever une ébauche, ayant fini d'écrire ses mémoires qui allaient paraître, bâtissant de nouveaux projets ; on eût dit qu'il avait encore de longues années devant lui. La mort l'a touché en pleine santé, en pleine production ; la destinée lui a été miséricordieuse, car il n'aurait pu supporter de voir sa puissance de travail diminuée et de devenir l'esclave de ses infirmités.

*La Vie d'un sculpteur*<sup>1</sup>, publiée en décembre dernier, a obtenu un grand succès dans les pays scandinaves. Le style, c'est la forme que prenait sa conversation, une suite de phrases courtes et lapidaires qui s'élargissent parfois en une longue et riche période ; l'esprit y pétille ; l'ironie qu'il y emploie maintes fois n'a pas toujours été comprise. On trouve dans ce volume beaucoup de choses qui expliquent l'œuvre de Sinding et encore davantage qui permettent de pénétrer assez profondément la psychologie d'un sculpteur. Il dit que, de même qu'il s'était plu à étudier ses traits, sa conformation physique quand il avait fait sa propre statue, aujourd'hui placée à Copenhague devant la Glyptothèque, il s'est efforcé, dans le portrait moral qu'il a tracé, de se peindre avec une entière sincérité. Nous nous servons de ses mémoires et de ce que nous avons appris de sa bouche pour esquisser une vie dont les principaux événements ont été les monuments qu'il a laissés.

\*  
\* \*

Il était né à Trondhjem le 4 août 1846, dans une famille de pasteurs et de fonctionnaires dont on suit la filiation depuis trois ou quatre cents ans. Son père, ingénieur dans des mines de la Norvège septentrionale, mourut jeune, et son fils n'a conservé que le souvenir des longues promenades qu'ils faisaient ensemble dans la campagne. Sa mère, dont la position était assez modeste, éleva seule ses enfants, dont trois devaient atteindre plus tard la célébrité ; Stephan, le peintre et écrivain Otto, et le compositeur Christian. Cette mère, dont Sinding a parlé avec tant d'amour, a été pour lui la consolatrice, le refuge dans tous les moments difficiles qu'il a traversés. Il devait retrouver dans sa femme, lorsque sa mère lui fut enlevée, l'aide et la conseillère qu'il perdait. Actrice célèbre du théâtre royal de Copenhague, interprète heureuse des servantes de Holberg, les préoccupations de sa carrière à laquelle elle n'a renoncé que depuis quelques années ne l'ont pas empêchée d'être la compagne dont la sollicitude incessante a permis à l'artiste de vivre uniquement pour un métier qui le prenait tout entier.

Stephan Sinding fit ses études à Christiania et les acheva dans le « four à

1. *En billedhuggers liv*, par Stephan Sinding ; Copenhague, 1921.

bachot » de Heltberg, connu dans l'histoire de la littérature norvégienne par les grands hommes qui y ont passé : Ibsen, Bjørnson, Jonas Vinje, Ole Bull, le violoniste, et d'autres, très grands aussi, dont les noms n'ont pas franchi les frontières de la Scandinavie. « On voulut me faire avaler », écrit Sinding, « latin, grec, mathématiques, religion, histoire, français, allemand, anglais que je ne pouvais digérer. Je vivais comme un être ennuyeux et insignifiant. J'étudiais le droit sans entrain, j'étais un raté.

« Alors il y eut une nuit où je devins sculpteur.



« DEUX ÊTRES HUMAINS », GROUPE EN BRONZE PAR STEPHAN SINDING  
ET PORTRAIT DE L'ARTISTE  
(Musée des Beaux-Arts, Christiania.)

« Cela arriva soudain, sans que je l'eusse attendu, comme ma *vocation*, comme une révélation.

« Un soir, las et triste, j'étais assis devant mes livres de droit. Je me rappelle encore que c'était le droit romain ; il s'agissait de *res derelictae*, de choses qui sont rejetées comme sans valeur et inutiles. Je pensais que j'étais moi-même une de ces choses inutiles.

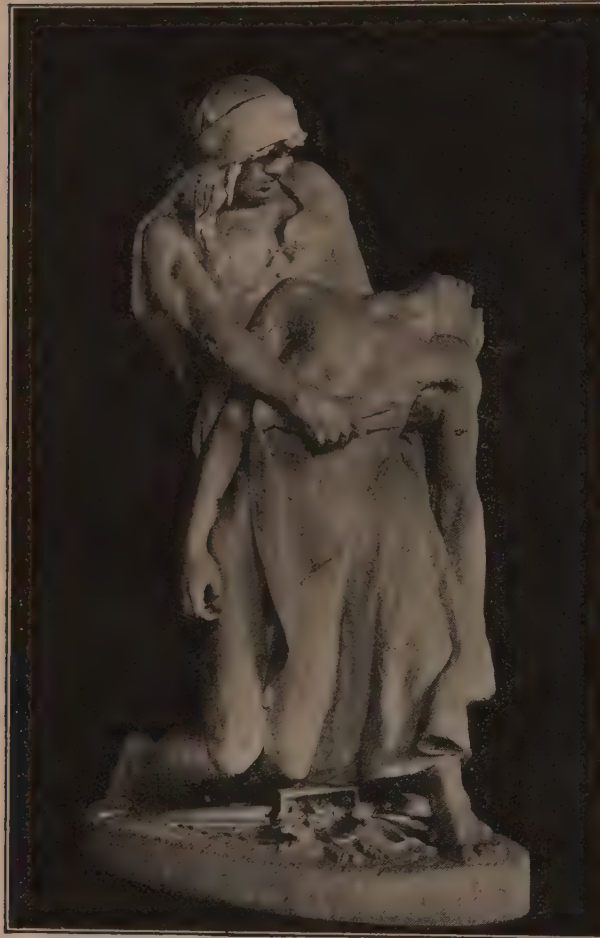
« J'avais une pipe ; je commençai, sans y songer, à tailler l'écume de mer de la pipe de telle sorte que cela devint une espèce de visage humain. Je finis par y mettre de l'ardeur et continuai toute la nuit. Mais quand



je me levai de ma chaise, j'étais sculpteur et n'ai jamais été autre chose. »

Il fit alors ce que font tous les Scandinaves quand ils sont jeunes : il partit pour le vaste monde. Sur le bateau qui le conduisait en Danemark, il fit route avec un riche négociant de Copenhague qui lui offrit de l'aider s'il en avait besoin et lui commanda sur-le-champ une statue pour une niche

vide de son escalier.



GROUPE BARBARE, MARBRE, PAR STEPHAN SINDING  
(Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague.)

Sinding, d'après les conseils du peintre norvégien Gude, qui était établi en Allemagne, partit pour Berlin où il devint l'élève d'Albert Wolff. C'était un maître intelligent, qui lui enseigna la technique de son art et, pour le reste, le laissa libre. Il lui conseilla pourtant de fréquenter l'Académie des Beaux-Arts où il resta... une heure, tant ce séjour lui parut ennuyeux.

C'est à Vienne, où il se rendit de Berlin en 1873, qu'il vit pour la première fois des productions de l'art français ; il y avait à l'Exposition Universelle qui eut lieu cette année-là à Vienne le *Chanteur florentin* de Paul Dubois, le *Spartacus* de Barrias, le *David* de Mercié. Il se promit d'aller bientôt à Paris.

A son retour à Christiania, des architectes de ses amis lui commandèrent des travaux décoratifs auxquels il dut, en partie, son adresse manuelle, et la possibilité de faire bientôt un voyage en France.

Son arrivée à Paris fut une joie. La liberté et la diversité de l'existence qu'on y menait, l'éclat que jetaient sur la France tant de grands artistes, les uns jouissant déjà de la renommée, les autres luttant pour faire prévaloir de

nouvelles tendances, tout l'enchantait. Il était émerveillé de voir notre pays, qui sortait à peine des ruines de la guerre et de la Commune, reprendre la tête dans toutes les branches de l'activité humaine. Avec quel humour il décrit les bals chez Bullier, les repas dans un modeste restaurant fréquenté par des artistes d'avenir et des grands hommes manqués ! On l'appelait « le



LA WALKYRIE, BRONZE, PAR STEPHAN SINDING

(Langlinie, Copenhague.)

petit Anglais gris » parce qu'il était vêtu de gris et qu'à Paris on prend généralement les Scandinaves pour des Anglais. Il se faisait gloire d'avoir été reconnu bien des années après par une blanchisseuse de la rue d'Enfer qui s'écria en le voyant : « Bonjour, Monsieur l'Anglais ! Bonjour, Monsieur Stephan ! »

Il travaillait avec acharnement à une *Saga* qui lui avait été commandée.



Il convia les habitués du petit restaurant à venir voir son œuvre. Il était jeune et naïf ; il prit à la lettre leurs réflexions ; impressionné, il changea un bras, le cou, la tête, de sorte que la statue devint bientôt un monstre. Dans son ennui il eut alors recours à une célébrité du quartier, un prétendu sculpteur qu'on avait surnommé « Phidias ». Rentrant une heure après lui avoir confié son œuvre, il la trouva en morceaux sur le plancher. « Phidias » n'en réclama pas moins la somme promise, assurant que, même si le malade opéré vient à mourir, le chirurgien touche ses honoraires.

C'est une épreuve par laquelle ont passé tous les artistes et qui fut une leçon pour Sinding. Il n'est pas devenu insensible aux critiques, — il était trop nerveux pour cela, — mais il a su désormais résister aux pressions, de quelque côté qu'elles vinssent.

Bien des années après, pendant qu'ils modelait la frise de l'église de Jésus à Copenhague, qui lui avait été commandée par son ami Carl Jacobsen, le grand brasseur danois, celui-ci le prévint un jour qu'il enverrait pour la voir un professeur de théologie.

« Vous n'en avez pas le droit », répondit Sinding. « L'église est mon atelier et personne ne doit entrer pendant que je travaille.

« — Vous ne ferez pas comme Michel-Ange qui laissa tomber le seau de plâtre sur la tête du pape.

« — Ce n'est pas si sûr que cela », répartit Sinding.

Le professeur vint, en effet, et fit quelques remarques. Une heure après, la frise était transportée dans l'atelier de Sinding. Un certain froid régna pendant quelque temps entre les deux amis. Cette réplique un peu prompte n'avait pas été sans danger : l'existence de Sinding dépendait presque entièrement de son riche et généreux protecteur ; « mais il faut en passer par ce que veut Sinding », avait coutume de dire Jacobsen, qui, au bout de quelque temps, oublia le nuage qui avait passé sur leur amitié.

Sinding n'a jamais voulu se plier aux lois que décrètent certaines écoles, certains cénacles, pas plus qu'ils ne s'est plié aux lois mondaines. Il n'a obéi qu'aux impulsions d'une conscience qui était très exigeante et aux impérieuses nécessités de son art ; il faut attribuer à cette farouche indépendance la solitude où il a vécu et l'impossibilité où il a été de se fixer nulle part.

La statue qu'il fit à Christiania au retour de son premier voyage en France et qui se trouve aujourd'hui à la Glyptothèque de Copenhague, *L'Esclave*, ne plut guère à ses compatriotes.

Devant l'insuccès de son *Esclave*, il comprit que pour le moment il n'y avait rien à faire à Christiania et il partit pour Rome. Ibsen y habitait alors. Une de ses compatriotes le mena chez Malvida de Meysenbug, l'amie de Nietzsche, où il rencontra Liszt, la princesse Wittgenstein, donna Laura

Minghetti, la femme du célèbre homme d'État italien. Elle vint un jour, accompagnée de M<sup>lle</sup> de Meysenbug, dans l'atelier de Sinding pour voir ses travaux. La conversation tomba sur la danse ; le jeune sculpteur parla de celles de la Norvège, en particulier de celles du Halling. A son tour elle décrivit des danses italiennes et, vive et ardente comme elle était, pour faire mieux comprendre ce qu'elles avaient d'original, elle quitta ses souliers,



MONUMENT FUNÉRAIRE DE M<sup>me</sup> DORA ISENBERG  
MARBRE ET BRONZE, PAR STEPHAN SINDING  
(Honolulu.)

fit asseoir M<sup>lle</sup> de Meysenbug sur l'unique chaise de l'atelier, Sinding sur un bloc de marbre, et se mit à danser avec une grâce charmante. Elle commanda son buste à l'artiste. Lenbach l'avait peinte quelque temps auparavant.

L'histoire du *Groupe barbare* qu'il fit alors montre Sinding tel qu'il a toujours été, jamais rassasié d'observer la nature et poussant l'étude qu'il en faisait jusqu'au dernier degré d'exactitude. Il voulait représenter une femme barbare relevant le corps de son fils tué dans un combat. Il en fit d'abord l'ébauche. « Alors commença pour moi », dit-il, « une vie fantastique



et étrange. En réalité, dans de pareilles périodes on ne vit pas soi-même. C'est l'œuvre qui vit, pense, sent et existe pour vous. On n'en est que le serviteur; on oublie tout. J'ai traversé souvent de pareilles époques. Mais à Rome, en plein été, c'était une véritable vie d'ermite. On ignore les dates, les jours, à peine sait-on si c'est le jour ou la nuit. Je me réveillais souvent la nuit, me levais et travaillais à la lampe. »

Lorsque la première conception a pris forme, il s'agit de découvrir des modèles; il est rare qu'on en trouve qui répondent absolument à l'idée que l'on veut exprimer, aux personnages que l'on veut créer. Sinding rencontra un jour sur la Voie Appienne une famille de Campagnoles qui faisaient la sieste à l'ombre d'un tombeau antique. La mère était forte, puissante, avec des bras musculeux, sans rien pourtant de masculin. Le fils avait de larges épaules, il était bien proportionné avec quelque chose de lourd qui convenait à un barbare; toute sa personne était conforme au type que Sinding avait imaginé dans son esprit. Il engagea la mère et le fils; la famille abandonna la Campagne et vint s'installer à Rome. Mère et fils posèrent quotidiennement, le fils le corps penché en arrière, de la façon la plus fatigante; sa complaisance, son dévouement étaient inlassables.

En même temps que l'artiste modelait ce corps vivant, il allait à un hôpital chaque fois qu'on apportait un mourant, victime d'un accident ou d'un crime: il voulait voir comment l'œil s'enfonce dans le crâne quand on meurt, comment les muscles se détendent, comment la poitrine se resserre. Une nuit il fut réveillé par des coups violents frappés à sa porte. De l'hôpital on venait l'avertir qu'on venait d'y transporter un jeune homme qui n'avait plus que quelques heures à vivre. Tandis que Sinding suivait le portier qui avait couru pour le chercher, il apprit que, le pauvre garçon ayant emmené sa fiancée dans une *osteria* hors les portes, elle avait dansé; des jeunes gens lui avaient fait la cour; furieux, il avait chassé tout le monde; mais un tailleur s'était glissé derrière lui et l'avait frappé dans le dos.

Arrivé près du lit où il expirait, Sinding, à son grand étonnement, reconnut son modèle dont les yeux s'ouvrirent et aperçurent le « maître » auquel il avait promis de poser jusqu'à ce que la statue fût achevée, sans se douter que ce serait d'une façon aussi tragique. Il murmura seulement: « *Grazie, padrone!* » De l'autre côté se tenait la mère, le visage blanc comme un linge, mais immuable et dur; elle avait eu deux fils tués dans les campagnes de Garibaldi, c'était le dernier qui lui restait.

Le jeune homme commença à râler, puis soudain se souleva, étendit les bras vers sa mère en criant: « *Mamma mia!* » retomba en arrière et mourut.

Sinding, avec le sentiment qu'il faisait quelque chose de cruel, observa cependant ce spectacle en sculpteur. Il se pencha sur le corps, examina

avec attention tous les symptômes de la mort, puis il considéra la femme qui, le regard fixe, demeurait devant le cadavre de son fils unique. Il sortit alors de l'hôpital qui était situé sous la Roche tarpéienne et se dirigea lentement vers le Capitole. A cette heure de la nuit, toute ville donne une impression de mort, mais combien plus Rome dont le sol même semble être



AU SOMMET DE LA VIE, GROUPE EN MARBRE, PAR STEPHAN SINDING

(Appartient à M<sup>me</sup> Sinding.)

fait de la poussière des tombeaux ! Le jour paraissait quand il entra dans son atelier. Il découvrit son groupe et se mit à travailler. Le lendemain il fit venir le mouleur et n'y toucha plus ; l'œuvre était achevée.

Ce *Groupe barbare*, fait à l'aurore de son talent et dans l'espèce de furie que l'artiste décrit, est une de ses plus belles œuvres<sup>1</sup>. Le réalisme n'y exclut

1. Barrias avait traité en 1878 le même sujet, de façon un peu différente, dans son groupe *Les Dernières Funérailles* (voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 191).



pas une simplification qui produit un grand effet et dont Ibsen fut frappé quand il le vit. Il rejoint, à quarante ans de distance, sa dernière œuvre, *L'Offrande*, qui, pour la pensée et l'exécution, appartient au même ordre.

Sinding avait d'abord la vision de la statue qu'il voulait faire, puis il décomposait et analysait par l'effort d'un long travail intérieur pour opérer ensuite une synthèse, selon les lois que devait formuler bien plus tard notre compatriote le sculpteur Bourdelle. Jamais satisfait, il pouvait détruire une fois et même plusieurs un travail qu'il recommençait et que souvent aussi il abandonnait. Il disait parfois à ses élèves : « J'ai peut-être la meilleure technique qu'il y ait aujourd'hui en Europe, et pourtant je vous assure que je ne sais rien, rien ! »

Ses rapports avec ses élèves éclairent toute un côté de son caractère. Son enseignement était gratuit ; c'était la première condition qu'il leur posait. Pour savoir s'ils avaient l'habileté de main nécessaire à un sculpteur, il leur donnait d'abord un morceau quelconque à copier ; ensuite ils faisaient une esquisse d'après le modèle vivant ; si elle était réussie, ils devaient la reproduire en grandeur naturelle, toujours d'après le modèle. C'était une école dure, mais féconde. Il fallait, selon lui, acquérir par soi-même la science et l'expérience. Il ne voulait pas influencer par des corrections, mais par des directions très larges : « Vous trouverez vous-même », disait-il, « ce sera mieux et ce sera à vous. Je pourrais bien facilement vous montrer toutes vos fautes, mais je ne le veux pas. Piochez, restez éveillé la nuit. Et n'ayez recours au vieux maître Sinding que lorsque vous êtes tout à fait désespéré. » Il enseignait l'histoire de l'art, l'anatomie, par la conversation. C'était un animateur. Ses entretiens ont laissé des traces profondes sur ceux qui ont eu le bonheur d'y prendre part. Ses visites à l'atelier, raconte le sculpteur Bærentzen, étaient attendues avec impatience ; s'il était bien disposé, il restait longtemps. Son esprit libéral, sa haute culture lui permettaient d'aborder tous les sujets ; mais celui sur lequel il revenait le plus volontiers, c'était la sculpture, surtout la sculpture française dont il représentait les tendances dans le Nord et pour lesquelles il menait la lutte contre l'art académique qui régnait encore à Copenhague.

Son mariage, son amitié avec Jacobsen l'avaient amené à s'installer à Copenhague ; il fit successivement *La Mère captive*, qui obtint un grand prix à l'Exposition Universelle de 1889, les *Deux êtres humains*, exposés à Paris en 1891, la *Veuve*, la *Walkyrie* (dans laquelle on peut reconnaître l'influence de sa première éducation germanique), l'*Ancêtre*, *Notre mère la Terre*, le monument d'Ole Bull, qui décore une place de Bergen, le monument funéraire en marbre et bronze de M<sup>me</sup> Isenberg à Honolulu, *Au sommet de la vie*, la frise du *Valhalla*, composition décorative dont le style est très personnel.

Les *Deux êtres humains*, cet homme et cette femme enlacés par un mouvement si spontané et si naturel, ont, d'après ce qu'a rapporté Willy Greter,



L'OFFRANDE, GROUPE EN MARBRE, PAR STEPHAN SINDING  
(Église de la Sorbonne, Paris.)

donné à Rodin l'idée du *Baiser*, que l'on peut voir à la Glyptothèque de Copenhague dans une salle voisine de celle où est placé le groupe de Sinding.

Tout ce qu'a produit Sinding jusqu'à la mort de Jacobsen, arrivée en 1914,



a été rassemblé par le grand mécène danois dans sa Glyptothèque, ce musée qu'il avait fondé et qui posséderait là un ensemble unique s'il n'y manquait les travaux du sculpteur pendant les dernières années.

La visite des artistes français que Jacobsen invita à l'Exposition de Copenhague en 1888 et qu'il reçut royalement affirma la réputation de Sinding parmi ces Français dont l'opinion seule lui importait. Ils admirèrent ses œuvres et le témoignèrent d'une façon qui lui fut très sensible.

Une exposition faite à Londres en 1914 fut encore un succès ; puis vint la guerre, soudaine et inattendue pour ceux qui, comme Sinding, vivaient au milieu de nous et partageaient nos sentiments. Elle nous trouva surpris, mais résolu. C'est ce qui frappa Sinding dès le premier jour, dès ce matin de dimanche où il vit les hommes mobilisés remontant en foule pressée le boulevard Raspail, portant sur leur figure calme la volonté de vaincre. L'émotion qu'éprouva l'artiste dans ce moment historique se traduisit chez lui par une image vivante. Il eut la vision d'une France qui, sous la forme d'une mère tenait, sur ses bras étendus, son fils mort en la défendant. L'idée qu'il avait eue, il la réalisa immédiatement. Dans la première ébauche, la physionomie et le geste de la femme trahissent surtout la tendresse pour le fils et l'affliction plus que la résolution farouche ; mais la guerre a duré ; elle a demandé des sacrifices toujours plus grands à la France qui n'a plus eu assez de larmes ; sa douleur est devenue muette, ses nerfs se sont tendus ; l'idée de sauver la patrie a tout dominé, l'holocauste à la dévorante divinité de la guerre a pris des proportions immenses. C'est ce que rend avec une force, une majesté singulières, la statue achevée, taillée dans le marbre, qui, dédiée aux étudiants morts pour la patrie, a été placée dans l'église de la Sorbonne. Sinding la regardait comme le paiement d'une dette qu'il avait contractée envers la France pour tout ce qu'elle lui avait donné personnellement, pour le Slesvig du Nord qu'elle avait rendu au Danemark, pour la liberté des nations dont elle avait été le rempart.

La pensée qui a inspiré cette œuvre a élevé jusqu'au sublime les dispositions qui ont dominé chez Sinding et qui lui faisaient rechercher dans la vie, pour les exprimer dans le marbre, les sentiments partout semblables qui lient la mère à son enfant, l'homme à la femme, l'homme à la patrie. C'est pour avoir prêté une forme à ces rapports primordiaux, souvent de la manière la plus simple, que Sinding a été un grand sculpteur.

## UN « PRIMITIF » FRANÇAIS A SAINT-VULFRAN D'ABBEVILLE



L'ÉGLISE Saint-Vulfran d'Abbeville possède un curieux tableau qui servait jadis d'*antependium* à l'autel de Saint-Vulfran, au fond de l'abside, et de nos jours a été placé contre le mur de la chapelle Saint-Georges au fond du collatéral gauche. Il a figuré, sous le n° 24, à l'Exposition des « Primitifs » français de 1904, au Pavillon de Marsan.

Les trois panneaux de bois qui le composent sont retenus par un cadre moderne en chêne, de 0<sup>m</sup>70 de haut sur 2<sup>m</sup>75 de long.

Sur un fond d'or gaufré à la manière des enlumineurs de l'école franco-flamande, se déroulent les scènes du Jugement dernier. Au milieu, le Christ, environné d'anges et d'Apôtres, préside à la résurrection générale et à la séparation des élus et des damnés, tandis qu'à droite et à gauche un homme et une femme, éveillés par la trompette fatale,

essaient de sortir de leur cercueil.

Le compartiment du centre est celui qui a le plus souffert. Le bas en est si détérioré, qu'à peine peut-on soupçonner qu'il y avait là des groupes prêts à se diriger vers le ciel, ou refoulés vers l'Enfer dont les brasiers se laissent deviner à quelques traces de rouge.

On peut se rendre compte du procédé de l'artiste là où l'enduit s'est écaillé ou s'est détaché, mettant le bois à nu. Les couleurs reposent sur une couche de plâtre appliquée sur le bois. Sur un premier fond, vert, visible à la partie supérieure en



une bande de 0<sup>m</sup>025 aux deux panneaux de côté, un deuxième fond, d'or, a été passé sur l'enduit dont les reliefs au fer chaud dessinent les capricieux feuillages des riches tissus brochés. Ce fond occupe environ la moitié supérieure du champ pictural; la partie inférieure, la terre, est d'un vert foncé sur lequel se détachent en teintes presque neutres des fleurs et des plantes diverses. Dans le tableau central, l'or descend plus bas, car c'est là, dans ce ciel éclatant, que se déroule l'acte grandiose et final du Jugement qui a eu d'abord pour théâtre, dans le registre inférieur, la terre. Et c'est pour cela peut-être, non moins que pour marquer, par cette écriture simplifiée, la hiérarchie des êtres, que les habitants du séjour terrestre, sortis du tombeau à la voix de l'ange, sont à une plus petite échelle que le Christ ou les saints.

L'ensemble intéresse par la facture et les qualités de la couleur. Le peintre a su très souvent opposer les tons chauds et les tons froids, souligner d'or les parures des vêtements, accentuer les détails par des blancs habilement placés. Et si les teintes ont quelque peu terni, il est des violets et surtout des rouges qui conservent encore assez d'éclat.

La composition du tableau ne manque pas non plus d'intérêt. Tout converge vers le Christ, qui se détache bien sur le fond, tandis que le personnage unique de droite et de gauche rend plus net le prologue de ce drame : la résurrection des morts.

Les attitudes des divers acteurs ont une certaine variété, malgré quelque maladresse, et l'effort sincère de l'artiste vers la réalité se révèle par une étude minutieuse et attentive des détails.

Voyons d'abord le panneau du centre.

Dans le ciel d'or resplendissant, le Christ est assis sur l'arc-en-ciel, ayant un peu au-dessous de lui, à sa droite et à sa gauche, la Vierge et les Apôtres. Au-dessus de sa tête, formant une bande contre le cadre, une foule pressée de petits anges rouges donnent la vision d'une ligne de feu. En bas, le registre inférieur, qui n'a guère plus de 0<sup>m</sup>085 de haut, figure la terre toute verte, où viennent de surgir les hommes arrachés à la mort.

Le Christ occupe à peu près le milieu de la composition. Ses pieds sont assez gauchement posés sur un globe curieusement divisé en trois zones : la bande médiane représentant le continent, en brun, avec un paysage de petits arbres et comme un arrière-plan de bois touffus profilés sur un ciel d'or donnant l'impression d'un essai de perspective ; les deux autres zones enserrant la terre sont marquées en vert sillonné de lignes sinueuses blanches pour indiquer les ondes (le fleuve Océan qui étreint la terre) ou les nuages au delà du firmament lumineux. Un grand manteau rouge grenat broché d'or, doublé de vert, retenu devant par une fibule d'or où est enchâssée une pierre verte, retombe des épaules du Christ jusqu'à ses pieds en plis épais et lourds ; il s'ouvre à droite pour laisser voir la large plaie du côté et le bras droit, nu, que le Christ lève, la main étendue esquissant le geste de bénédiction traditionnel, tandis que la gauche, baissée, sort du manteau pour montrer également ses blessures. La tête, aux cheveux bruns, auréolée d'un grand nimbe crucifère à rayons, a une expression qui voudrait être triomphante et qui est plutôt doulou-

reuse. Mais autour de ce Christ à l'aspect encore byzantin planent de chaque côté six anges, sveltes dans leurs longues tuniques collantes, et d'une grâce exquise. Le premier, à gauche, tout en blanc, recourbant à demi ses ailes rouges aux dessous bleus constellés de plumes blanches, tient à la main un lys fraîchement épanoui, et sa beauté blonde et charmante s'harmonise bien avec la pureté de la fleur. Un autre ange, tout blanc, aux ailes mauves et vertes, le suit portant le marteau et les clous, tandis qu'au-dessous, paré d'une tunique rouge, un autre appuie sur son épaule une colonne où s'enroule la corde de la Flagellation. Les autres instruments de la Passion sont présentés par les trois anges de gauche ; l'un, comme prêt à se poser



LE JUGEMENT DERNIER (PANNEAU CENTRAL), ÉCOLE FRANÇAISE, XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Église Saint-Vulfran, Abbeville.)

près du Sauveur, lui tend la couronne d'épines ; la gracilité de sa silhouette blanche est accentuée par ses ailes éployées bleues et blanches, au long bout violet ; plus loin, le deuxième, aux ailes vertes et rouges, paré d'une robe blanche, tient d'une main la lance, de l'autre l'éponge ; au-dessus d'eux, faisant pendant à l'ange au lis, le troisième brandit une épée ; il est vêtu d'une tunique verte rehaussée d'or, ses ailes sont vertes à face intérieure violette. Ces anges sont beaux avec leurs traits purs presque enfantins, leur chevelure à longues boucles blondes qu'un vent léger paraît soulever doucement.

Plus bas, de chaque côté du Christ, se tiennent debout la Vierge et les Apôtres avec saint Jean-Baptiste. La Vierge est à sa droite ; moins élevée que son Fils divin en dignité, elle est un peu au-dessus des Apôtres, marquant ainsi par sa position

son rôle d'intermédiaire entre Dieu et l'humanité. Ses longs cheveux, d'un blond d'épis mûrs, retombent sur ses épaules ; elle porte un manteau d'un bleu verdâtre ourlé d'or qui laisse à peine entrevoir sa robe rouge à liseré d'or ; ses mains sont fines et d'un travail délicat ; de la droite elle tient un livre, la gauche est levée contre sa poitrine dans un geste d'adoration ou de prière.

Parmi les six Apôtres debout du même côté, saint Pierre, en avant, se reconnaît à ses clefs et à sa tête de vieillard vénérable. Il a vraiment grand air, drapé dans son lourd manteau rouge à doublure verte. Près de lui, en tunique bleue recouverte d'un manteau vert aux revers blancs, un Apôtre aux cheveux roux appuie sa main sur son épaule pour attirer son attention sur le spectacle qui se déroule et qu'un autre Apôtre barbu à la chevelure rouge essaie de contempler, lui aussi, en allongeant le cou. Le troisième du premier rang, presque de profil, joint les mains, et la surprise ou la crainte le laisse la bouche ouverte, les yeux étonnés, pendant que deux autres placés derrière tentent de tout voir sans y réussir. Du dernier, même, on n'aperçoit, par delà la tête blanche presque hirsute de son compagnon, qu'un œil curieux et un front plissé par l'effort.

Ce groupe contraste avec celui de la gauche du Christ, où tous les personnages gardent une physionomie placide avec une nuance de béatitude qui ne sait pas encore bien s'exprimer. Au premier plan, mis en relief pour ainsi dire, saint Jean l'Évangéliste tient de la main droite une longue palme ; sur sa robe violette est jeté un grand manteau blanc à envers rouge, bordé d'un galon d'or ; sa tête blonde, ses joues arrondies et fermes lui donnent un aspect presque enfantin. Son voisin avance le bras gauche comme pour le tirer par son manteau : c'est le Baptiste reconnaissable à ses cheveux bouclés, à sa longue barbe ébouriffée et à sa peau de mouton que ne dissimule pas un manteau trop court aussi pour couvrir ses longues et maigres jambes, d'un dessin sec et dur. Peut-être, à côté de lui, faut-il voir saint Paul dans ce personnage brun, aux joues creuses, un peu grimaçant, mais gardant une certaine dignité dans sa robe rouge et son manteau vert galonnés d'or. A demi cachés par eux, trois autres Apôtres montrent l'un une face imberbe, les deux autres une tête brune ou rousse avec une barbe épaisse. Leurs poses et leurs expressions s'ingénient à être variées, sinon toujours avec bonheur, du moins avec un sincère désir de vie et de réalisme.

Au registre inférieur est située la terre, où s'accomplit le miracle de la résurrection générale. On n'y distingue, à gauche, que cinq corps nus, dont deux de femmes (?), tous incorrects malgré le souci de l'exactitude anatomique, dessinés d'un trait sans souplesse. Ces petits personnages sont agenouillés, leurs mains sont jointes ou croisées sur leur poitrine, ils s'efforcent d'être heureux et de sourire. De l'autre côté, les réprouvés ont disparu, par suite des vicissitudes qu'a subies le tableau. On y devine quelques formes, à des vestiges de couleurs. Aux lignes d'une ou deux têtes inclinées, d'un buste tordu qu'effleurent des parties rouges, — les flammes du gouffre infernal, — on peut penser qu'il y avait là les « pleurs et grincements de dents » dont parle l'Évangile. Près de cette cohue absente, une tête émerge, blonde, douce, calme, sans doute celle d'un ange qui repoussait les damnés vers



Satan. Au milieu, au-dessous même du Christ, un ange devait porter la croix, dont les bras sont encore visibles ; il n'a plus qu'un lambeau de vêtement vert, quelques plumes rouges des ailes, et un beau visage aux yeux bruns expressifs auréolé par l'or pâle de ses boucles et par un nimbe cerclé de noir.

Les panneaux des côtés se correspondent avec une remarquable symétrie. C'est, à droite et à gauche, au bas du même fond doré, la représentation de la terre, grande bande vert sombre se découpant en une ligne vaguement ondulée, sans doute un horizon légèrement accidenté de collines, plaqué contre le fond, sans perspective aucune. Sur ce vert éclosent les plantes de nos climats, telles que la pâquerette et le chardon. Mais tiges et fleurettes en teintes presque effacées de verts grisâtres rehaussées par des blancs ne se distinguent plus guère au panneau de droite, plus endommagé que l'autre. De part et d'autre aussi, à demi dressés dans un cercueil pareil, la face tournée vers la scène centrale, l'homme et la femme sortant du néant de la mort ont une semblable attitude et une expression analogue de surprise et de crainte. Il y a cependant des différences de détail qui empêchent la répétition et la monotonie.

A gauche, l'homme, à moitié couvert de son linceul, cherche à se lever en s'appuyant aux parois de la bière. Sa jambe droite est encore étendue ; la gauche est soulevée à la hauteur du genou et le pied s'arc-boute contre le fond du cercueil pour donner au corps la force d'un élan. Mais la faiblesse et l'inutilité de ses efforts se marquent dans le modelé du corps où aucune saillie musculaire ne trahit de mouvement, dans l'expression de la physionomie où le regard gris est lourd d'un sommeil plusieurs fois séculaire, dans le secours qu'un ange est obligé de lui offrir.

Cet ange est d'une belle allure, son attitude vivante et naturelle. Il s'incline légèrement avec aisance et soutient le ressuscité. Sa belle tête s'orne d'un diadème noir perlé qui maintient ses cheveux contre les tempes et d'une auréole décorée de traits noirs en festons ; son abondante chevelure, d'un blond rouge, frôle ses épaules et semble s'envoler au vent. Sa physionomie est empreinte de calme et d'une gravité mélancolique indiquée par le pli dédaigneux de la lèvre. Ses ailes à pointe acérée, comme des ailes d'hirondelle, sont largement ouvertes, prêtes à prendre l'essor, laissant voir leur dessous blanc sur lequel se replie la pointe aux plumes rouges. Son costume est composé d'une tunique violette aux bords dorés s'ouvrant sur le côté et sous laquelle apparaît la robe blanche ; le col montant est formé d'un galon d'or brodé ; un ruban vert étroit, croisé sur la poitrine, retombe par derrière comme une ceinture, et ses bouts aux franges d'or se maintiennent au vent en courbes sans souplesse.

Dans l'angle supérieur de droite, volant gracieusement, un ange souffle dans une longue trompette bronzée et damasquinée. Il est vêtu d'une longue tunique blanche autour de laquelle est enroulé un manteau rouge doublé de bleu, dont un pan ramené sur le bras gauche s'abandonne au vent ; ses ailes sont vertes et violettes. Il y a comme de la coquetterie dans la manière dont il pose ses mains sur la trompette. Son frais visage s'arrondit, dans son effort pour tirer des sons de son instrument.

Au panneau de droite, l'ange qui, lui aussi, fait résonner la trompette a plus de grâce encore et de beauté, comme il y a plus de mouvement dans les pans de son manteau violet que le vent agite. Sa figure poupine et ses cheveux tout bouclés le rapprochent des anges giottesques ou des charmants *putti* des premiers quattrocentistes.

Plus ravissant peut-être est l'ange blond qui soulève la femme encore à demi étendue dans sa bière. Habillé d'une tunique rouge fendue sur le côté pour laisser voir en dessous une robe blanche, il porte, comme celui de gauche, une ceinture aux



LA RÉSURRECTION DES MORTS (PANNEAU LATÉRAL DU « JUGEMENT DERNIER »)  
ÉCOLE FRANÇAISE, XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Église Saint-Vulfran, Abbeville.)

bouts frangés que le vent relève avec non moins de rigidité. Ses grandes ailes blanches montrent en se recourbant leur dessus violet. Sa tête est ornée d'un diadème aux incrustations de perles et d'une grande auréole à festons dessinés sur le cercle intérieur. Il a une expression de douceur qui charme, et il paraît poursuivre une vision radieuse pendant que son buste se penche légèrement vers la femme qu'il soulève avec précaution.

Elle, pour se dresser enfin hors de la bière, a replié son genou droit et presse sa main gauche contre le bord du cercueil. Mais elle tend sa main droite à l'ange comme pour invoquer son aide.

La scène est rendue avec une simplicité naïve. Comme pour le panneau de gauche, les parties nues du corps ne sont pour ainsi dire pas modelées ; les bras, les jambes,



sont d'un faire assez dur, et les incorrections ne manquent pas. Il y a encore quelque chose de romano-byzantin dans les lignes des corps. Mais les personnages vêtus se rapprochent de la réalité. Les étoffes commencent à s'animer; et les têtes sont vraiment expressives. La physionomie de l'homme a plus de réalisme, celle de la femme plus de grâce. L'ovale du visage est pur et fin, encadré par des cheveux blonds posant à plat contre la nuque. La bouche, bien dessinée, garde aux coins des lèvres comme une expression de cette *morbidezza* qui fut chère aux Florentins du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Les yeux bleus sont éblouis par l'éclat de la lumière depuis si



LA RÉSURRECTION DES MORTS (PANNEAU LATÉRAL DU « JUGEMENT DERNIER »)  
ÉCOLE FRANÇAISE, XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Église Saint-Vulfran, Abbeville.)

longtemps oubliée, et dans le regard perdu dans le vide on lit comme une sorte d'effarement.

\*  
\* \*

D'où provient ce tableau ? M. Delignières<sup>1</sup>, après l'avoir mentionné comme « un objet d'importation étrangère », déclarait qu'on ne savait ni son origine, ni à quel moment il avait été placé à Saint-Vulfran<sup>2</sup>. D'après Henri Bouchot, il aurait été

1. E. Delignières, *Une peinture sur verre de 1525 à Saint-Vulfran à Abbeville*; 1901.

2. E. Delignières, notice sur Saint-Vulfran dans *La Picardie historique et monumentale*; Paris, Picard, 1904-1906, t. III, p. 41.



exécuté pour la collégiale « par quelque peintre ambulant du commencement du xv<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> » ou même placé dans cette église dès le xiv<sup>e</sup> siècle, époque depuis laquelle il y serait demeuré<sup>2</sup>.

Si vraiment le *Jugement dernier* fut peint pour Saint-Vulfran au xiv<sup>e</sup> siècle, ce ne fut sans doute qu'entre 1346 ou 1363 (érection d'une nouvelle collégiale par le roi d'Angleterre) et le début du xv<sup>e</sup> siècle. D'autre part, comment cet *antependium* a-t-il pu être conservé dans la reconstruction totale de l'église en 1488, si l'on songe surtout que les autels des chapelles, dons de corporations ou de riches familles abbeilloises, durent être tous faits de neuf? En outre, l'autel au bas duquel on l'a retrouvé étant contemporain du chœur (1661-1663), peut-on admettre qu'en plein triomphe du classicisme on ait adapté au devant un tableau qui devait passer alors pour fort barbare? Il serait plus vraisemblable que Saint-Vulfran eût hérité de cette peinture au temps de la Révolution, lorsque furent supprimées de nombreuses paroisses et les chapelles des couvents. Peut-être le dépouillement inachevé des archives paroissiales viendra-t-il un jour mettre fin aux hypothèses par un texte précis.

Peut-on, du moins, en attendant, attribuer cet *antependium* à une école et lui assigner une date approximative?

Il n'y a pas lieu de discuter l'attribution superficielle d'autrefois à un artiste florentin, ou même septentrional, de l'école de Benozzo Gozzoli. L'œuvre est maintenant regardée comme française ou franco-flamande. M. G. Durand y voit « peut-être un rare spécimen de l'art exercé au Moyen âge par les selliers<sup>3</sup> ». Quant à Henri Bouchot, le seul qui ait étudié un peu longuement cette pièce curieuse, ses hésitations se traduisent dans les notices qu'il a écrites, l'une pour le catalogue officiel de l'Exposition des Primitifs français (n° 24), l'autre pour son grand ouvrage sur cette Exposition. Dans la première, remarquant « le caractère des figures, l'extrême simplicité des moyens » qui « assurent à ce morceau de l'école française du xiv<sup>e</sup> siècle une importance exceptionnelle », il pense que l'œuvre pourrait être « d'un de ces peintres de Hesdin dont les premiers avaient été formés par la comtesse Mahaut d'Artois avec l'aide des artistes parisiens, entre 1300 et 1309 ». Mais dans la deuxième notice, accompagnant le tableau (pl. XII) avec la mention : « École du Ponthieu », il conclut qu'il est d'un « artiste de second ordre qui s'assimilait des thèmes et les exprimait assez naïvement », ce qui « donnerait à penser qu'il était d'origine flamande bien que dépendant expressément des Français d'un demi-siècle auparavant », car « les caractères parisiens y sont restés, en dépit d'une orientation que l'on devine influencée par les gens travaillant à la Chartreuse de Champmol ». Il insiste sur les « caractères parisiens » constatés dans l'œuvre : la coupe des cheveux de l'homme, les types d'anges révélant « une déformation d'école peu niabile », le monde sur lequel le Christ pose les pieds « nébulé à la

1. H. Bouchot, *L'Exposition des Primitifs français*; Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1904, pl. XII.

2. H. Bouchot (Catalogue officiel de l'Exposition des Primitifs français, 1904, n° 24).

3. G. Durand, *L'Art de la Picardie : la Peinture*; Paris, Fontemoing, 1913, p. 44.

mode des Parisiens ». On pourrait continuer des rapprochements de ce genre avec des manuscrits parisiens du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle et du début du <sup>xv</sup><sup>e</sup> : *Bréviaire de Belleville* (saint Jean), *Bréviaire de Charles V* (la Vierge), etc. Les anges, aux visages identiquement puérils et doux encadrés des mêmes boucles, dans ces manuscrits et le panneau de *La Trinité*, sont revêtus des mêmes tuniques longues et étriquées dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (fonds latin 924, fol. 241) ; de même facture sont les ailes : plumes obtenues par des imbrications tracées nettement au trait, imitées peut-être de celles des sculpteurs<sup>1</sup>. Aux comparaisons avec les manuscrits s'ajouteraient celles avec les tapisseries de la cathédrale d'Angers, œuvre de l'atelier parisien de Nicolas Bataille d'après Jean de Bandol, le *Parement de Narbonne* du Louvre, et surtout le *Portrait de Jean le Bon* à la Bibliothèque Nationale. Il y a des ressemblances curieuses entre le ressuscité — peut-être un vrai portrait — du *Jugement dernier* et le roi : c'est la même façon de porter les cheveux, c'est la même figure aux mâchoires massives, le même nez aux ailes larges, la même expression atone, le même regard hébété, et cela surtout à cause de la pupille grande et comme collée à la paupière. Le faire, d'ailleurs, est différent ; les « accents rudes et résolus<sup>2</sup> » de l'effigie royale sont atténués par une facture plus molle bien que la franchise y soit égale.

Cette sincérité en face de la nature caractérise les écoles du Nord. Quant à la naïveté d'interprétation, aux gaucheries de certains rendus, signalés par M. Bouchot, ils appartiennent peut-être aux premiers « Flamands ». Toutefois, une action bourguignonne, également observée par lui dans le tableau d'Abbeville, semble au premier abord évidente<sup>3</sup>. On y retrouve les anges aux tuniques enveloppantes des volets peints, vers 1398, par Broederlam pour la Chartreuse de Dijon. Mais Broederlam est plus « flamand » que « bourguignon », et c'est presque le seul exemple de cette époque chez les Flamands, à l'exception de quelques tableaux brugeois, vers 1390. Les premiers maîtres de Cologne ont aussi des anges drapés dans ces tuniques étroites qui leur donnent une apparence fuselée (*Calvaire*, par maître Wilhelm<sup>3</sup>). Si, dans le devant d'autel de Saint-Vulfran, les proportions des personnages, plus ramassés que dans les productions colonaises ou parisiennes, le manteau du Christ d'un riche tissu broché à retombées lourdes, nous ramènent aux Bourguignons, des rapprochements s'imposent, en outre, avec l'art méridional, notamment avec celui des giottesques, même des premiers artistes du *quattrocento*, et surtout des Siennois.

Pour la technique, franco-flamande ou française dans l'ensemble, elle touche de bien près à l'italienne dans le détail. Sans doute, le fond « de fin or eslevé » est

1. Cf. la statue, de l'école de Touraine, de l'Ange portant la bourse de Judas, au Musée du Louvre.

2. G. Lafenestre, *L'Exposition des Primitifs français* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 455, av. reprod. du portrait).

3. Ainsi pour la *Trinité* de Champmol, — d'ailleurs contestée à l'école bourguignonne. Une *Trinité* attribuée au « Maître de Messkirch » donnerait lieu à des rapprochements analogues. Quant aux fonds de Malouel, ils ne relèvent pas toujours de la même technique ; cf. à ce sujet la *Pietà* du Louvre.

celui des peintres-selliers ; la pratique pour les reliefs gaufrés est la leur<sup>1</sup>. Mais le peintre, qui paraît suivre quelques conseils de Cennino Cennini<sup>2</sup>, ignore ou dédaigne ces nuances délicates, presque éteintes, des miniaturistes parisiens. Ses couleurs sont moins fluides, moins tendres, d'une fraîcheur moins idéale qu'à Cologne, et elles n'ont point non plus la légèreté et la transparence de l'émail qu'elles prendront dans les Flandres au xv<sup>e</sup> siècle. Avec des moyens très simples, cette peinture est pourtant assez solide. L'influence italienne, qui ne semble pas douteuse, en ce cas, a dû s'exercer de façon indirecte — peut-être par Avignon — sur un artiste ou flamand ou picard ou parisien.

Ce qui militerait en faveur d'un artiste originaire de la France septentrionale, ce sont les types de l'homme et de la femme, assez représentatifs par les lignes du visage, les cheveux, les yeux gris, d'une race répandue depuis la Somme jusque dans la région d'Arras, Valenciennes et Lille.

Un dernier argument peut être fourni par l'arrangement des scènes, sobres jusqu'à la sécheresse, sans accessoires ni comparses. La composition claire, logique, émane d'un art plus intellectuel que sentimental, opposé ainsi à l'art germanique, et, à certains points de vue, à l'art souvent théâtral de l'Italie.

Il resterait à déterminer à quel moment notre art conservait ces tendances tout en subissant déjà des courants divergeants propres à le faire dévier ; à quel moment aussi la technique de la peinture, influencée de diverses manières, a juxtaposé les apports étrangers sans parvenir complètement à les fondre, produisant ainsi des œuvres « hybrides » attirantes par leurs énigmes, mais délicates à classer, peu propres à servir d'appoint sérieux dans les discussions, comme H. Bouchot le remarquait, non sans un peu d'humeur.

Or, c'est au xiv<sup>e</sup> siècle que l'« éclectisme » ou l'« internationalisme » dans l'art atteint son apogée, et caractérise plus spécialement, d'après Fiérens-Gevaert<sup>3</sup>, l'école de Paris, qui fut un centre cosmopolite jusqu'aux malheurs du règne de Charles VI.

Si, de plus, on songe à l'influence siennoise qui a pu se répandre soit par les Angevins de Naples, soit par Avignon, il faut encore en accepter les dates de 1350 à 1380 environ, le début du Grand Schisme ouvrant pour l'histoire du Comtat une ère différente.

Certes, des traces d'archaïsme tendraient à faire reporter parfois le tableau au début du xiv<sup>e</sup> siècle. Les nuages en zigzags du globe terrestre sont une « pratique parisienne » dérivée des conventions romanes. Romanes aussi sont les ailes des anges, acérées comme celles des hirondelles. Les plis du linceul des gisants son indiqués par des traits serrés et menus comme dans les fresques italo-byzantines et

1. C'est celle que Malouel a conservée pour ses travaux à Champmol, en 1398.

2. Cennino recommande de teinter de vert la surface à peindre, ce qui a été fait au triptyque d'Abbeville, tandis que les Français emploient de préférence des jaunes clairs, comme au retable de Pampelune analysé par M. Bertaux (*L'Art français à l'Exposition de Saragosse*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 97).

3. Fiérens-Gevaert, *La Peinture en Belgique : les Primitifs flamands* ; Paris et Bruxelles, G. van Oest et Cie, 1908-1910, in-4, t. I.



les sculptures romanes. Mais, sans parler des fonds d'or communs aux Siennois, à quelques giottesques, aux Colonais, et conservés par Roger de la Pasture et Memling dans leurs *Jugements derniers*, l'évolution des types, le sens de la composition, nous ramènent à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. C'est à elle encore que l'étude iconographique nous permet de nous arrêter.

En effet, si par la conception même du sujet, le *Jugement dernier* d'Abbeville a peu de rapport avec les *Jugements* antérieurs (Santa Maria dell'Arena, Campo Santo de Pise), il ne se rattache à aucun de ceux qui ont été peints après 1400, et dont le thème procède d'une inspiration commune, de Stephan Lochner, vers 1430, aux disciples de Memling. Dans tous, la Vierge et le Précurseur, agenouillés ou assis, intercèdent auprès du Souverain Juge. Ici, Marie n'est pas la « Mère miséricordieuse » émue par le sort des pécheurs, c'est la Reine du Ciel telle que l'a conçue, en général, le xiii<sup>e</sup> siècle. Saint Jean, qui lui fait face, — mais plus bas, — tient à la main la palme, fait extrêmement rare dans l'iconographie, et exceptionnel dans ce genre de sujet<sup>2</sup>. Un autre détail digne d'attention est la présence de saint Jean-Baptiste à côté de l'Évangéliste dont il prendra plus tard la place, comme si c'était là une transition du thème habituel français au thème italien ou germanique qui prévalut chez nous au xv<sup>e</sup> siècle.

Dans la résurrection des corps, nulle scène de ce naturalisme macabre de Luca Signorelli ou de Bellegambe. L'homme et la femme, à gauche et à droite, se lèvent de leur cercueil, sorte de sarcophage identique à ceux du *Triomphe de la Mort* (Campo Santo de Pise); ils ne s'élancent pas hors d'une fosse comme dans les *Jugements derniers* du xv<sup>e</sup> siècle influencés sans doute par les *Mystères*<sup>3</sup>.

Ainsi, la préoccupation de la mise en scène, du pathétique et d'un réalisme destiné à frapper fortement les yeux et à agir sur les nerfs non moins que sur l'esprit est absente encore. Le tableau reste une exposition sereine, claire et simple d'un dogme. A ce point de vue, c'est aux portails de nos grandes cathédrales, Chartres, Paris, Reims, à quelques vitraux du même temps, et aussi à quelques frontons anglais (cathédrale de Lincoln), que le *Jugement dernier* de Saint-Vulfran fait songer.

L'œuvre paraît donc bien voisine, par la doctrine ainsi que par la facture, des « gothiques ». Il n'est pas impossible qu'elle soit des environs de 1360; il paraît bien difficile, même en y voyant la pratique d'un artiste attardé en des formules

1. Les œuvres prises comme terme de comparaison sont à peu près toutes de la deuxième moitié du xiv<sup>e</sup> siècle : le *Portrait du roi Jean* est daté de 1360 à 1364, peut-être de 1356; le *Parement de Narbonne*, des environs de 1375; les *Tapisseries* d'Angers, de 1375 à 1380.

2. Peut-être cette allusion à son rôle dans l'ensevelissement de la Vierge est-elle faite pour glorifier Marie triomphante avec son Fils au jour du Jugement. Ne pourrait-on dès lors y voir une œuvre peinte pour un ordre religieux — Cisterciens ou Dominicains — se réclamant spécialement de la protection de la Vierge? Les abbayes cisterciennes ne manquaient pas autour d'Abbeville où quelques-unes avaient un « refuge ».

3. Cf. E. Mâle, *Le Renouveau de l'art par les Mystères à la fin du Moyen âge* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I).

vieillies, de lui assigner une date postérieure à 1400. A côté d'archaïsmes — d'ailleurs plus longtemps maintenus dans ce sujet<sup>1</sup> — dans les fonds, les modelés, l'absence de perspective, il y a des parties habiles déjà : des têtes expressives traitées avec fermeté ; d'intéressantes figures d'Apôtres, assez individualisées parfois, avec une pointe de réalisme qui sera celui de Nicolas Froment ; un parti pris de simplification qui est plutôt un progrès que le désir d'esquiver les difficultés. De là, l'impossibilité d'arriver à une solution nette.

Le débat reste ouvert également en ce qui concerne l'origine présumée du tableau. L'hypothèse d'une école secondaire du Ponthieu serait fort séduisante, et peut-être concilierait-elle bien des thèses contraires. Dans tous les cas, les influences ont pu être nombreuses, qui se sont exercées sur notre Primitif, et complexes les caractères qui en ont résulté. Et puis, en dehors des actions et des réactions, des emprunts plus ou moins prouvés, pourquoi ne ferait-on pas la part de coïncidences, moins inouïes qu'on ne l'imagine dans l'histoire des arts comme dans celle des institutions et des idées ?

Cependant, il est des formules qui ne peuvent se transmettre que dans les ateliers, et cet enseignement ne semble pas devoir être révoqué en doute : venu par un choc en retour de l'Italie trécentiste, il s'est combiné aux « mièvreries de la décadence gothique » et aux premiers essais, encore timides, de réalisme. Quels que soient ensuite les courants ayant agi sur ce large fond, il est intéressant de constater que, pendant le xiv<sup>e</sup> siècle, la peinture du Nord avait eu un premier contact avec l'italianisme et que sous son souffle, sans rien perdre de ses qualités propres, elle gagnait un sentiment plus profond et plus affiné de la beauté plastique.

HENRIETTE PASCAL

1. On peut comparer, à Saint-Mexme de Chinon, le *Jugement dernier* et la *Fontaine de vie* pour s'en convaincre.

---

Le Gérant : CH. PETIT.

---

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE EULBERT.



# A Crétolle

Conseil d'Art

Avenue  
des Champs  
Élysées

N° 120

ADR TEL. ELLOTERC PARIS

TÉL. ÉLYSÉES 03-53

OBJETS D'ART ANCIENS

Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe

ROBIN, GRAVEUR - PARIS

## RASSEGNA D'ARTE - RASSEGNA D'ARTE ANTICA E MODERNA

ANTICA E MODERNA

DIRETTA DA  
CORRADO RICCI



Cette revue publiée, sous la direction de M. CORRADO RICCI, avec le concours des plus éminents critiques d'Italie, étudie l'art rétrospectif et contemporain, les collections publiques et particulières, les objets artistiques que l'Italie offre à l'admiration des amateurs. La *Rassegna d'arte antica e moderna* paraît chaque mois en livraisons de 56 pages, in-4°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et hors texte, avec gravures au burin et à l'eau-forte, estampes en couleurs, lithographies, etc.

### BIBLIOGRAFIA DELL' ARTE

publication supplémentaire mensuelle de 16 pages, qui donne le compte rendu de tous les livres d'art et des revues publiées en Italie et à l'étranger.

Prix d'abonnement : { Italie . . . L. 50; expédition recommandée : L. 60.  
Étranger. Fr. 50; — — — — — Fr. 60.

On reçoit les souscriptions aux adresses ci-dessous :

ROMA (II), Via Zanardelli, 7.

MILANO, Via Mantegna, 6.

NAPOLI, Via Medina, 6r.

ROMA, Piazza di Spagna, 84.

FIRENZE, Via Cavour, 4.

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE  
ROMA - VIA ZANARDELLI, 7

EDITORI - ALFIERI & LACROIX - ROMA - MILANO

### CHEMIN DE FER DE PARIS A ORLÉANS

## Service de Voitures Automobiles à la Gare de Paris-Quai d'Orsay

La Compagnie d'Orléans croit devoir rappeler au Public qu'un service de voitures automobiles fonctionne de la gare de Paris-Quai d'Orsay à domicile ou vice versa.

Il est donné satisfaction aux commandes dans l'ordre de leur réception et dans la limite des ressources disponibles.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS d'Avril 1922



FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK  
(États-Unis d'Amérique)

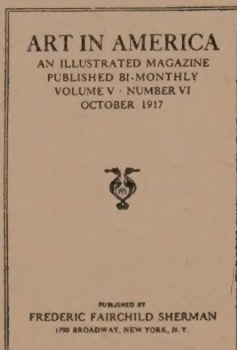
# ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



## PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »  
(The Dial.)

## ESSAIS SUR LA PEINTURE SIKENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »  
(New-York Times.)

## COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

Prix en dollars

ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark. . . . .	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox. . . . .	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield. . . . .	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr. . . . .	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield. . . . .	12 50
CINQUANTE PEINTURES de Inness. . . . .	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin. . . . .	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant. . . . .	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frederic Sherman. . . . .	25 »

## PEINTRES AMÉRICAINS

### D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »  
(Cincinnati Enquirer.)

## PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES

### D'AMÉRIQUE

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »  
(Detroit Free Press.)

## LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en colotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »  
(New-York Times.)

## INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 5.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »  
(The Review.)





Collection de Madame X...

(PREMIÈRE PARTIE)

# TABLEAUX ANCIENS

ŒUVRES DES

Écoles Primitives et de la Renaissance du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle

PAR

FRA ANGELICO, FIORENZO DI LORENZO, G. FRANCIA, L. DA PISTOJA, SIMONE MARTINI

G. PACCHIA, J. DA PONTERMO, COSIMO ROSSELLI, J. DEL SELLAJO

P. DEL VAGA, G. VASARI, etc., etc.

ET DES

XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

PAR

W. BEECHEY, A. DEHODENCQ, G. FLINCK, J.-H. FRAGONARD, J. JORDAENS

J. NONNOTTE, G. ROMNEY, B. WEST, etc.

Vente GALERIE GEORGES PETIT, 8, Rue de Sèze

Le Lundi 15 Mai 1922, à deux heures et demie

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M<sup>e</sup> HENRI BAUDOIN

10, rue Grange-Batelière

EXPERT :

M. JULES FÉRAL

7, rue Saint-Georges

EXPOSITION PARTICULIÈRE : Le Samedi 13 Mai 1922, de 2 heures à 6 heures.

EXPOSITION PUBLIQUE : Le Dimanche 14 Mai 1922, de 2 heures à 6 heures.

---

## CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MEDITERRANÉE

Où ? Quand ? Comment voyager ? L'AGENDA P.-L.-M. 1922, qui vient de paraître, l'enseigne de façon pratique et amusante : Textes de : Henry Lapauze, François Carnot, Miguel Zamacoïs, Henri Ferrand, Georges Rozet, Adrien Frissant, Gabriel Faure, Jules Véran, Raoul Vèze, Béchir, Émile Solari, D<sup>r</sup> Bounhiol, Palymède. Illustrations de Julien Lacaze, P. Vignal, Charavel, Roger Broders, Lucien Péri, René Péan, Charousset, J. Touchet, R. Allègre, Dric, Eugène Cartier, Luc Lanel. Une pochette de 12 cartes postales illustrées est offerte à tout acheteur.

Prix : 5 francs. En vente : Grands Magasins, Agences de voyage, Gares P.-L.-M. et rue Saint-Lazare, 88, Paris.

---

## CHEMINS DE FER DE L'EST

### ORIENT-EXPRESS

Train de luxe tri-hebdomadaire circulant toute l'année entre Paris, Strasbourg, Munich, Prague, Vienne, Budapest et Bucarest.

Une partie de ce train se dirige pendant l'été sur Carlsbad.

Le nombre des places est limité et les voyageurs doivent, pour être certains d'être admis dans ce train, s'adresser d'avance à la Compagnie Internationale des Wagons-Lits.

**SERVICES DIRECTS** sans changement de voiture, entre :

PARIS et { MUNICH (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes), via Strasbourg.  
PRAGUE (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes), via Allemagne du Sud.  
VIENNE (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes), via Suisse.

**LA SUISSE ET L'ITALIE** (Deux routes pittoresques)

Via Belfort, Berne, Lötschberg, Simplon. — Et via Belfort, Bâle, Lucerne et le Saint-Gothard.

Voitures directes des 3 classes entre Paris et Milan via Belfort, Berne, Lötschberg, Simplon.

**SERVICES DES VILLES D'EAUX**

Durant toute la saison d'été services directs entre : PARIS et les VILLES d'EAUX de la RÉGION de l'EST :

Gérardmer, Vittel, Plombières, Luxeuil-les-Bains, Bussang, Contrexéville, Martigny-les-Bains, Bains-les-Bains, Bourbonne-les-Bains, Sermaize-les-Bains.



*Collection de M<sup>me</sup> la Marquise DE GANAY*

*Née RIDGWAY*

# TABLEAUX ANCIENS

PAR

G. TER BORCH, F. BOUCHER, J.-B. CHARDIN, J. CLOUET, CORNEILLE DE LYON, C. COYPEL  
J.-L. DAVID, J.-S. DUPLESSIS, GOYA Y LUCIENTES, J. VAN GOYEN, J.-B. LEPRINCE  
M. D'HONDECOETER, L.-G. MOREAU, SIR H. RAEBURN, SIR J. REYNOLDS, H. ROBERT, G. ROMNEY  
S. VAN RUYSDAEL, D. TENIERS, W. VAN DE VELDE, J. WEENIX, etc.

**Aquarelles, Dessins, Gouaches, Pastels**

**ANCIENS & MODERNES**

PAR

ROSALBA CARRIERA, F.-H. DROUAIS, J.-H. FRAGONARD, J.-D. INGRES, E. LAMI, M.-Q. DE LA TOUR  
WATTEAU, etc.

**GRAVURES du XVIII<sup>e</sup> siècle**

# OBJETS D'ART

**ET DE BEL AMEUBLEMENT**

**Des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles**

*PORCELAINES, OBJETS DE VITRINE, SCULPTURES*

*BRONZES D'AMEUBLEMENT, PENDULES, CANDÉLABRES, CHENETS, etc.*

**Bronzes italiens et français**

**MÉDAILLES ET PLAQUETTES des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles**

# SIÈGES ET MEUBLES

**en bois sculpté et ébénisterie**

DES MAÎTRES : B. V. R. B., FEURSTIN, G. JACOB, LELEU, LEMESLE, MACRET, R. V. L. C., SAUNIER

**MOBILIER DE SALON EN TAPISSERIE**

**et TAPISSERIE de la Manufacture Royale de Beauvais**

*D'après J.-B. LE PRINCE*

**VENTE A PARIS, GALERIE GEORGES PETIT, 8, Rue de Sèze**

**Les Lundi 8, Mardi 9 et Mercredi 10 Mai 1922, à 2 heures**

COMMISSAIRE-PRISEUR : M<sup>e</sup> F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

EXPERTS :

**M. JULES FÉRAL**

7, rue Saint-Georges, 7

**MM. MANNHEIM**

7, rue Saint-Georges, 7

**M. HENRI LEMAN**

37, rue Laffitte

**M. MARIUS PAULME**

10, rue Chauchat, 10

**M. GEORGES B.-LASQUIN**

11, rue Grange-Batelière

EXPOSITION PARTICULIÈRE : Le Samedi 6 Mai 1922, de 2 heures à 6 heures.

EXPOSITION PUBLIQUE : Le Dimanche 7 Mai 1922, de 2 heures à 6 heures.